الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى

الجزء الثانى

دكتور

عبد العزيز صلاح سالم

مركز الكتاب للنشر

الفنون الإسلامية
فى العصر الأيوبى

الجزء الثانى

الدكتور
عبد العزيز صلاح سالم

مركز الكتاب للنشر
١٤٢٠هـ / ٢٠٠٠م

إهداء

إلى أسرتي الصغيرة

زوجتي الحبيبة سهام

ابني أحمد وأسامة

المؤلف

المحتويات

الموضوع **الصفحة**

الفصل الثالث

المناظر التصويرية على التحف الأيوبية

الفصل الرابع

التأثيرات الفنية المتبادلة ومراكز الصناعة

تقديم

بقلم أ.د. صلاح الدين البحيرى

«عميد كلية الآثار (الأسبق)»

ما زال الفن الأيوبى يخفى الكثير من كنوزه ومنتجاته الفنية ولا يزال الباحثون يجدون صعوبة فى دراسته بسبب تناثر مواده بين المتاحف العالمية المختلفة وندرة الكتابات التى تعالج تلك الفترة.

ولما كان للعصر الأيوبى أهمية كبيرة من حيث دوره فى العلاقات الحضارية بين الشرق الإسلامى والغرب المسيحى، لذا كان من الضرورى توجيه طلاب الدراسات العليا نحو الاهتمام بدراسة هذا العصر الذى يفتقر للبحث فيه خصوصاً من ناحية الفنون الإسلامية التى لم تدرس الدراسة الكافية.

وكم كانت سعادتى غامرة لأن يوجه أحد طلابى وهو السيد الدكتور/ عبدالعزيز صلاح اهتمامه فى دراسته العليا لمحاولة سد النقص الذى تعانى منه المكتبة فى ميدان الفنون الإسلامية الأيوبية ساعده فى ذلك فرصته فى السفر للدراسة بجامعة السربون - بباريس واطلاعه على المؤلفات الأجنبية حيث قضى مدة إعداده للدكتوراه تحت إشرافى أنا والأستاذة الدكتورة: ماريان باروكان الأستاذة بجامعة السربون التى أفادته إفادات جمة سواء من حيث المنهج أو من حيث دراسة التحف التطبيقية الأيوبية المحفوظة فى متاحف أوربا بصفة عامة ومتاحف فرنسا بصفة خاصة وهذا يتضح جلياً فى الجزء الثانى من كتابه «الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى» الذى يسعدنى أن أقدمه اليوم للقرّاء والمتخصصين فى مجال الآثار الإسلامية بصفة عامة.

وأدعو الله أن يستمر السيد الدكتور/ عبدالعزيز صلاح فى أبحاثه حول العصر الأيوبى وأتمنى له التوفيق حتى يستطيع أن يسد ما تعانى منه مكتبة الفنون الإسلامية من نقص فى هذه المجالات.

كما أرجو له وكل الباحثين المخلصين كل توفيق،،،

أ.د/ صلاح الدين البحيرى

أستاذ الآثار الإسلامية وعميد كلية الآثار

جامعة القاهرة (الأسبق)

بسم الله الرحمن الرحيم

حمداً لله وصلاةً وسلاماً على رسول الله ﷺ وعلى آله وصحابته ومن اتبعهم بإحسان إلى يوم الدين. . . ثم، أما بعد.

يعد **الجزء الثانى** من كتاب **«الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى»** على درجة كبيرة من الأهمية لأنه يتعرض لدراسة وفحص كل من المواد التطبيقية الأيوبية مثل: الخزف، والنسيج، والخشب، والعاج، والزجاج، والنحت على الحجر والجص والزخرفة بالفسيفساء، بالإضافة إلى الحديث عن تجليد الكتب خلال هذا العصر. فهو بحق من الدراسات الجديدة التى لم تعالج من قبل فى مؤلفات مستقلة، أضف إلى ذلك أن الأبحاث الأثرية السابقة لم تعط لهذا الموضوع حقه من البحث والدراسة والتحليل ويرجع ذلك بطبيعة الحال إلى صعوبة الحصول على المادة العلمية نظراً لقلتها بالإضافة إلى تناثر التحف الأثرية الأيوبية بين المتاحف العالمية وأيضاً رغبة المستشرقين والباحثين الأجانب طمس هذه الصفحة الخالدة من حياة المسلمين التى تحقق فيها للمسلمين التفوق سواء فى الجانب الحربى العسكرى وذلك عن طريق الانتصارات الحربية وقمع الطمع الصليبى أو فى جانب السلم واحترام المعاهدات وعدم نقضها وهو ما يؤكده المؤرخون المسلمون والصليبيون معاً.

وقد اقتضى هذا الكتاب دراسة واسعة ومستفيضة فى ميدانين تلازما كل منهما تلازم وجهى العملة إحدهما أكاديمى والآخر تطبيقى، وقد تطلب الميدان الأكاديمى الاطلاع على المصادر والكتابات التى تناولت العصر الأيوبى ٥٦٧ - ٦٤٨ هـ/ ١١٧١ - ١٢٥٠م.

أما الميدان التطبيقى فقد اقتضى فحص ودراسة التحف الفنية المختلفة التى استطعت الوصول إليها دراسة تطبيقية خصوصاً مجموعات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، متحفى اللوفر والفنون الزخرفية بباريس، كما استطعت

فحص ودراسة التحف المحفوظة فى كل من المتحف البريطانى ومتحف فيكتوريا وآلبرت بلندن، والمتحف الوطنى بدمشق بالإضافة إلى إننى استفدت كثيراً من مكتبات باريس ولندن من خلال الاطلاع على معظم المراجع التى تناولت هذا الموضوع من قريب أو بعيد ويتضح هذا جلياً فى ثبت المصادر والمراجع العربية والأجنبية بالبحث.

والحق أن الفنون الأيوبية قد استفادت فى جانب كبير بالتراث الفنى للفاطميين الذين حكموا البلاد أكثر من مائتى عام وكذلك بتراث الأتراك السلاجقة وما ورثه الصناع المواصلة الذين قدموا إلى دمشق والقاهرة خلال القرنين السادس والسابع الهجريين/ الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين.

ومنذ استقرار صلاح الدين الأيوبى فى مصر بدأت القاعدة تعود إليها حيث نجح فى إعادة تجميع نواحى الدولة بعد وفاة نور الدين وتمكنه من التغلب على كل منافسيه فى السلطنة حتى أصبحت دولة مصر والشام حقيقة واضحة ووحدة تاريخية قائمة بذاتها وأضحى من العسير التأريخ لمصر وحدها أو الشام وحدها أو بلاد الجزيرة وحدها خلال العصر الأيوبى كله، بل إن مساحة دولة مصر والشام أصبحت منذ ذلك الحين سلطنة واحدة تتسع مساحتها حتى امتدت من بلاد النوبة ودنقلة فى أقصى حدود مصر الجنوبية حتى بدأ صلاح الدين فى ضم دمشق فى سنة ٥٧٠هـ/ ١١٧٤م، ومن دمشق دخل حمص ثم حماة فى نفس العام وبعد ذلك دخل حلب ٥٧٢هـ/إبريل ١١٧٦م، وأصبح سلطاناً على مصر والشام وعقب استيلاء صلاح الدين على بيت المقدس سقطت فى يده كل موانئ الشام. وبذلك امتدت حدود الدولة الأيوبية إلى أقصى اتساعاتها شمالاً وجنوباً وشرقاً وغرباً. (لوحة١).

وإذا كانت فترة صلاح الدين يوسف بن أيوب اتسمت بالتقشف والبعد عن الترف وهو السبب فى قلة التحف التى تحمل اسمه وألقابه فمن الملاحظ أن نزعة خلفائه الذين حكموا من بعده كانت إلى الترف أقوى منها إلى التقشف وهو السبب فى إنتاج العديد من التحف التى حملت أسماءهم وألقابهم وتوقيعات

صناعهم بالإضافة إلى أماكن صناعتها التى تعددت بين القاهرة والفسطاط وتنيس ودمياط وأخميم والاسكندرية ودمشق وحلب واسعرد وغيرها. وبذلك استطاع الفن الأيوبى أن يبرز بروزاً قوياً فى طرق تشكيل وأساليب زخرفة التحف الأيوبية. وعلى الرغم من الحروب التى شغلت القاهرة ودمشق فى العصر الأيوبى فإن عجلة الإنتاج الصناعى والفنى لم تتوقف وأمدتنا القاهرة ودمشق وغيرها من المدن بالعديد من التحف التى تدل على استمرار التطور فى الصناعات الفنية من حيث تنوع أشكالها ودقة صناعاتها وكثرة زخارفها التى بدأت فى هذا العصر تنفذ بطرق جديدة لم تظهر من قبل.

ولم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين ولكنها كانت مجالاً واسعاً التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى ولم يكن اللقاء حربياً فحسب بل كان لقاءً حضارياً على أوسع نطاق فقد ترتب على الحركة الصليبية خلق وضع حضارى جديد فى بلاد الشام انعكس أثره على المنتجات الفنية وزخارفها بحيث مهد الطريق لظهور مناظر مسيحية على التحف تتفق مع عقيدة المسلمين عن السيد المسيح وعن الديانة المسيحية كما جاء فى القرآن الكريم بالإضافة إلى حرص السلاطين الأيوبيين على تسجيل أسمائهم وألقابهم عليها.

وتفسير وجود هذه الموضوعات المسيحية على التحف يرجع إلى تسامح سلاطين بنى أيوب ولاسيما ملوك دمشق الذين بلغ من تسامحهم مع المسيحيين أن كانت لهم علاقات ودية واضحة وتبادل للسفارات والهدايا أثناء فترات السلم بينهم وبين الكيان الصليبى ببلاد الشام.

وأخيراً فإن الجزء الثانى من كتاب «الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى» يشتمل على العديد من مواد الفنون الأيوبية من مواد خزفية ومنسوجات وتحف خشبية وزجاجية بالإضافة إلى المنحوتات الحجرية والجصية وزخرفة الفسيفساء وصناعة تجليد الكتب ومناقشة طرق صناعتها وأساليب زخرفتها عند الأيوبيين بالإضافة إلى أماكن الصناعة وأشهر الصناع الذين أنتجوا فى تلك الفترة كما

ناقش هذا الجزء التأثيرات الفنية المتبادلة بين الدولة الأيوبية وجيرانها فى المشرق والمغرب الإسلاميين؛ أضف إلى ذلك ما نتج من مؤثرات فنية متبادلة بين الدولة الأيوبية ودول أوروبا بسبب الاحتكاك بينهما خلال الحروب الصليبية من جهة وفى أوقات السلم وما تبعها من علاقات الصداقة والمودة من جهة أخرى.

ولا يفوتنى فى هذا المجال أن أتقدم بخالص شكرى وعظيم تقديرى إلى العالمين الجليلين:

أ.د. صلاح الدين البحيرى
أستاذ الآثار الإسلامية
وعميد كلية الآثار - جامعة القاهرة (الأسبق)

أ.د. أحمد عبدالرازق محمد
أستاذ الآثار الإسلامية
ووكيل كلية الآداب - جامعة عين شمس

لما بذلاه معى من جهد مشكور كان له أثره فى توجيهى وإمدادى بالمساعدات اللازمة مما مكننى من إتمام هذا العمل.

ولا يفوتنى أيضاً أن أتوجه بشكرى وتقديرى إلى كل من مد يد العون والمساعدة لى. وادعو الله عز وجل أن يكون هذا العمل لبنة صغيرة فى دراسة الآثار الإسلامية بصفة عامة ودراسة الفنون الأيوبية بصفة خاصة.

والله ولى التوفيق..

د. عبد العزيز صلاح سالم
مدرس الآثار والفنون الإسلامية بكلية الآثار جامعة القاهرة
القاهرة بداية عام ٢٠٠٠م.

الفنون الإسلامية قبل العصر الايوبى

ولد الفن الإسلامى فى القرن الأول الهجرى / السابع الميلادى. وظل ينمو ويترعرع حتى بلغ عنفوان شبابه فى القرنين السابع والثامن / الثالث عشر والرابع عشر الميلاديين، ثم دب إليه الهرم والضعف منذ القرن الثانى عشر الهجرى/ الثامن عشر الميلادى، بعد أن تأثر المسلمون بمنتجات الفنون الغربية وأقبلوا على تقليدها وقل تمسكهم بأساليبهم الفنية الموروثة، وضنوا بالوقت اللازم لإتقانها حين أصبحت السرعة فى الإنتاج والاقتصاد فى النفقات أساس الحياة الاقتصادية، وطبيعى ان العمائر والمنتجات الفنية فى الدولة الإسلامية الواسعة لم تكن ذات طراز واحد فى القرون الطويلة التى ازدهر فيها الإسلام وطبيعى كذلك أنها لم تكن واحدة فى كل أقاليم الدول الإسلامية فإن الحرف والصناعات ظلت بعد الفتوح الإسلامية فترة من الزمن فى يد أهل البلاد المفتوحة[1].

وكانت الأساليب الفنية المحلية تتطور فى كل اقليم تطورا لاتفقد فيه كل صلتها بماضيها، ولكنها تخضع لكثير من القواعد التى يتطلبها العصر الجديد أو التى ينقلها العرب عن اقليم آخر من دولتهم الواسعة كما نشأت من امتزاج العرب بأهل البلاد التى اخضعوها لسلطانهم ومن تتلمذ الصناع العرب على الفنيين منهم ومن الاختلاط بين أهل تلك البلاد المختلفة فنون متشابهة فى جملتها ويمكن تميزها عن غيرها من الفنون[2].

وفى عصر النبى صلى الله عليه وسلم[3] وعصر الخلفاء الراشدين من

(١) زكى حسن، فنون الإسلام، مكتبة النهضة المصرية، ط ١، ١٩٤٨ م، ص ٥.

(٢) زكى حسن، الفن الإسلامى فى مصر، الهيئة المصرية للكتاب، ط ٢، ١٩٩٤م ، ص ١٩ ـ ٢٠.

(٣) من المخلفات النبوية الموجودة بالقاهرة سيف منسوب إلى النبى صلى الله عليه وسلم يتكون من نصل مستقيم ذى حدين يبلغ طوله ١٢٥سم وعرضه فى أعرض أجزائه ٤سم وذلك عند الواقية وعرضه فى الوسط ٣سم وعند طرفه المدبب عرضه ٠,٧٥مم وبدراسة اسلوب خط الكتابة تأكد لدينا انها مشتقة من الخط النبطى اصل الكتابة العربية فهو يشبة إلى حد ما أسلوب خط نقش حران المؤرخ سنة ٦٥٨م آخر مراحل الانتقال من الخط العربى الحجازى. كما يشبة الخط المحفور على شاهد القبر الذى عثر عليه فى اسوان والمؤرخ ٣١هـ / ٦٥٠م ويمكن ارجاع السيف إلى الفترة الزمنية، التى تقع بين التاريخين كما يحمل السيف كتابة نصها "محمد رسول الله من سعد بن عبادة" وهذا السيف هو الذى اهداه سعد بن عبادة للنبى صلى الله عليه وسلم والذى سمى بالعضب نسبة إلى الشق الموجود به. راجع: سعاد ماهر، السيف المنسوب إلى الرسول صلى الله عليه وسلم والموجود مع مخلفات الرسول بمشهد الإمام الحسين رضوان الله عليه بالقاهرة، مجلة كلية الاثار، العدد ١، ١٩٧٥، ص١٥.

بعده، فقد كان الغالب على الجماعة الإسلامية الناشئة البساطة وخشونة العيش والجهاد فى سبيل الله. فلم يكن المجتمع الإسلامى حينئذ مرتعا خصيبا للفنون الجميلة بأنواعها ولو استمر الحال على هذا المنوال لما شيد المسلمون المساجد الشاهقة والقصور الفاخرة والعمائر الضخمة ولما صنعوا الثياب الغالية والآنية النفيسة وغير ذلك مما لا يتفق وبداوة العرب أما الذى جنبهم تلك البساطة وساقهم إلى طريقة العمائر الرشيقة والتحف النفيسة وغير ذلك من وسائل الترف فهو فتح الأمصار العريقة فى المدنية ورؤية ما فيها من الآثار وما ينتجه أبناؤها من آيات الفن الجميل، ثم اعتداد العرب بأنفسهم وحرصهم على أن لا يظهر المسلمون فقراء فى عمائرهم بسطاء فى مظهرهم وهم سادة البلاد وحكامها[1].

قام الفن الإسلامى فى عصر بنى أمية وكان الطراز الأموى الذى ينسب إليهم أول الطرز أو المدارس فى الفن الإسلامى وقد اتخذ بنو أمية مدينة دمشق عاصمة للعالم الإسلامى. وكانت السيادة الفنية فى عصرهم للفنيين السوريين الذين قام على أكتافهم هذا الطراز الأموى وهو طراز انتقال من الفنون المسيحية فى الشرق الأدنى إلى الطراز العباسى. وقد نقل الولاة والقواد واتباعهم أساليب هذا الطراز إلى الأقاليم الإسلامية على يد الصناع الذين كانوا يستقدمونهم من الشام ومصر إلى تلك الأقاليم. على أن هذا الطراز لم يخل من التأثر بالأساليب الفنية الساسانية التى كانت مزدهرة فى الشرق الأدنى عند ظهور الإسلام. وقد حدث أن ثبتت هذه الأساليب الفنية الأموية فى الأندلس بعد أن زال ملك بنى أمية فى الشرق. وذلك لأن هذا الإقليم خرج عن الدولة العباسية وقامت فيه دولة أموية غربية كان لها طراز أموى غربى احتفظ بمعظم الأساليب الفنية فى الطراز الأموى الشرقى وإن يكن قد تأثر فى الوقت نفسه ببعض الأساليب الفنية العباسية[2].

---

(١) زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٩، ١٠.
(٢) نفسه.

ولما آلت الخلافة إلى العباسيين سنة ١٣٢هـ / ٧٥٠م نقلوا مقر الحكم إلى العراق وأصبحت السيادة فى العالم الإسلامى للعراق وإيران واتخذ الفن الإسلامى اتجاها جديدا فقام الطراز العباسى الذى غلبت الأساليب الفارسية وبلغ هذا الطراز أوج عظمته فى مدينة سامراء فى القرن الثالث الهجرى التاسع الميلادى ولكن دب إليه الضعف حين وهن سلطان الحكومة المركزية العباسية وبدأت الأقاليم الإسلامية المختلفة فى الاستقلال عنها وقامت فى أنحاء العالم الإسلامى دول مستقلة وأدى هذا الاستقلال السياسى إلى استقلال فنى، فنمت منذ القرن الخامس الهجرى طرز فنية مستقلة فى شتى أنحاء الدولة الإسلامية. ولقد فرض الطراز الأموى ثم الطراز العباسى على الدولة الإسلامية كلها فى القرون الثلاثة الأولى بعد الهجرة حيث أصابوا فى ذلك توفيقاً كبيراً [١].

ولقد استمرت التقاليد الفنية التى عرفت فى العصر الطولونى[٢] فى الخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الفاطمى حيث اقتبست كثيرا من الوحدات الزخرفية المتأثرة بطراز سامراء وبمضى الوقت ظهر طراز جديد عبر عن روح الثراء والترف الذى عاشته الدولة الفاطمية[٣].

كما راجت هذه الصناعة وتعددت أشكال الأوانى وتنوعت زخارفها وظهر عدد كبير من أساتذة صناعة الخزف فى هذا العصر وساعد على ازدهار هذا النوع الفاخر من الخزف المحاكى للأوانى الذهبية الرخاء الاقتصادى الكبير الذى نعمت به البلاد فى عصر الدولة الفاطمية[٤].

---

(١) زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص١٢، ١٣.

(٢) كان نجاح أحمد بن طولون فى إقامة حكومة شبه مستقلة فى مصر باعثا على انتشار الرخاء فيها فازدهرت الفنون وتأثرت بالأساليب الفنية العراقية التى عرفها أحمد بن طولون فى سامراء . ونمت فى هذا العصر صناعة الخزف الطولونى ذى البريق المعدنى حتى جاء العصر الفاطمى فكانت راسخة القدم وأتيح للخزفيين الفاطميين أن ينتجوا خزفا ذاعت شهرته وأعجب به المعاصرون. راجع : زكى حسن ، فنون الاسلام، ص ٣١٠.

(٣) Grabar Oleg, Imperial and Urban Art in Islam: The Subject Matter of Fatimid Art, Catlogue Internationa sur Ister du caire, 1969, pp. 173-188.

(٤) عبد الرؤف على يوسف ، الخزف ، "كتاب القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها ، القاهرة ، ١٩٧٠م ، ص ٣١٤.

وأشار ناصر خسرو[١] إلى صناعة الخزف فى العصر الفاطمى بعد أن زار مصر وأقام فيها عدة سنوات حيث ذكر أن المصريين كانوا يصنعون أنواع الخزف المختلفة وأن الخزف المصرى كان رقيقا وشفافا حتى كان ميسورا أن ترى من باطن الإناء الخزفى اليد الموضوعة خلفه[٢]. كما كانت تصنع بمصر الفناجين والقدر والبرانى والصحون وتزين بألوان مختلفة تشبه لون القماش المسمى بوقلمون وهى ألوان تختلف باختلاف أوضاع الآنية[٣].

ومما يدل على ازدهار صناعة الفخار[٤] والخزف فى العصر الفاطمى ما كتبه ناصر خسرو عن استخدام التجار والبقالين الأوانى الخزفية فيما يستخدم فيه التجار الورق فى العصر الحاضر فقد كانوا يضعون فيها ما يبيعون ويأخذها المشترون بالمجان[٥].

بمجئ الفاطميين إلى مصر وتأسيسهم القاهرة بها ٣٥٨هـ / ٩٦٩م ازدهر هذا النوع من الخزف المصرى ذى البريق المعدنى ازدهارا كبيرا واستمر ازدهاره طوال حكمهم أكثر من قرنين من الزمان ويكفى للتدليل على رواج هذه الصناعة أن الدولة فى العصر الفاطمى كانت تفرض مكوسا على أحمال الوقود التى كانت تستخدم فى مصانع الخزف وكانت هذه الضرائب من الموارد الهامة للدولة[٦].

---

(١) ولد ناصر خسرو ببلدة بلخ بخراسان سنة ٣٩٤ هـ / ١٠٠٣ م وتأدب أحسن تأديب، وقام برحلات طويلة فى الشرق الأدنى بين عامى ٤٣٧ ـ ٤٤٤ هـ / ١٠٤٥ ـ ١٠٥٢م زار فى خلالها مصر واتصل ببعض رؤساء الشيعة الاسماعيلية فى مصر حيث أقام فيها بين عامى ٤٣٩ ـ ٤٤١ هـ / ١٠٤٧ ـ ١٠٤٩م، ودون مشاهداته بدقة واسهاب. راجع: محمد مصطفى، ناصر خسرو، كتاب القاهرة، ص٧٨.

(٢) راجع: ناصر خسرو، سفر نامه، ترجمة: يحيى الخشاب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص ١١٩.

(٣) قول ناصر خسرو فى هذا الصدد دليل على تأييد النظرية التى ترجع البريق المعدنى الى وادى النيل منذ العصر الفرعونى راجع: ناصر خسرو، سفر نامة، ص ١١٩.

(٤) عرف العصر الفاطمى صناعة الفخار حيث تعددت أشكال المسارج الفخارية وتنوعت زخارفها واساليب صناعتها فمن انواعها الشائعة ما يشبه شكل ابريق صغير له رقبة ومقبض وتخرج من بدنه شعبة طويلة للاشعال أو عدة شعب وقد صنع الخزاف لبعض هذه المسارج جدارين الخارجى منها بشكل شبكة ذات زخارف هندسية مفرغة والداخلية لحفظ الزيت. راجع: عبدالرءوف على يوسف، الفخار، القاهرة ٣٢٤ .

(٥) ناصر خسرو، سفر نامة، ص ١٢٠.

(٦) عبد الرؤف على يوسف، الخزف، القاهرة، ص ٣١٤.

كما أن الفاطميين حرصوا على استدعاء الحرفيين من بغداد وسامراء إلى القاهرة بالإضافة إلى الصناع الوطنيين الموجودين فى داخل مصر ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمجموعة كاملة لخزف البريق المعدنى الفاطمى والتى تعتبر علامة بارزة لهذا النوع من الخزف فى الفنون الإسلامية[١].

فقد كانت الأوانى الفاطمية ذات البريق المعدنى تدهن بطلاء أبيض أو أبيض مائل إلى الزرقة أو الخضرة وتعلو هذا الدهان الرسوم ذات البريق المعدنى الذى كان فى معظم الأحيان ذهبى اللون وكان أحيانا أحمر أو بنى اللون[٢].

أما الزخارف فهى متعددة فكانت كلها مسرحا للوجدان التصويرى لما احتوته من روائع الألوان ومشاهد الناس والحيوان والطيور ومناظر رمزت إلى الطبقة الارستقراطية[٣].

وتمثلها موضوعات الطرب ومجالس الرقص[٤] والصيد[٥] والشراب وهناك مناظر تمثل جوانب الحياة الاجتماعية اليومية لدى أفراد الشعب[٦] أو تشتمل على موضوعات مناظر للرياضة البدنية[٧] كما اشتملت على موضوعات دينية[٨] ويظهر على الخزف ذى البريق المعدنى الفاطمى إمضاءات بعض الفنانين مثل مسلم[٩] وسعد وطبيب و جعفر المصرى وعلى البيطار.

---

(1) Soustiel J., La Céramique Islamique, Suisse, 1985, pp. 110 - 111.

(٢) زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٣١١.

(3) Grube Ernst J., Realism or Formalism: Notes on Some Fatimid Lustre - Painted Ceramic Vessels, *Studi in More di Roncesco Lobieli,* Vol .I, Rome 1984, pp. 423 - 432.

(٤) راجع : محمود ابراهيم حسين، التصوير الاسلامى فى العصر الفاطمى على الورق والجدران والخزف والعاج، ماجستير، ١٩٧٥م، ص ١٣٦.

(5) Abd Ar - Riziq A., La Chasse au Fucon d'après des Céramique du Musée au Cairo, *Annalis Islamologie,* X, 1970, pp. 109 - 110.

(6) Ettinghausen R. & Grabar O., The Art and Architecture of Islam, Yale University Press, 1994, p. 201.

(٧) راجع : عبدالعزيز صلاح ، الرياضة عبر العصور، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٨م، ص ٦٨.

(٨) محمود ابراهيم حسين ، الخزف الاسلامى فى مصر ، مكتبة نهضة الشرق ، ١٩٨٤م ، ص ٤٣.

(9) Marilyn Jenkins, Muslim: An Early Fatimid Ceramist, *Bull. M.M.A.*, Mai 1968, pp. 357 - 368.

وأحمد الصياد والشريف أبو العشاق وابن الساجى ومحمد وأبو بكر وعلى وقصير وناصح وريحان وكرم وإبراهيم وأبى الفرج وابن نظيف والدهان ويوسف ولطفى والحسينى(١).

ومن أنواع الخزف الذى عرف فى العصر الفاطمى الخزف ذو الزخارف المحفورة أو المحزوزة فى طين الإناء تحت طلاء ذى لون واحد وقد وجدت فى أطلال الفسطاط قطع من هذا النوع لم تصلح صناعتها أو إحراقها فى الفرن مما يمكن القول أن مدينة الفسطاط كانت مركزا لصناعة هذا الخزف وكان هذا النوع أقل نفقة من الخزف ذى البريق المعدنى وأكثر إنتاجه يرجع إلى القرن ٦هـ/١٢م وزخارفه نباتية أو حيوانية وقد نجد فيه بعض رسوم آدمية كما تختلف ألوان هذا الخزف بين الابيض والاخضر والازرق والبنفسجى والأصفر(٢).

وكان الخزف ذى الزخارف المحفورة أو المحزوزة يعلوها طلاء زجاجى لا لون له أو طلاء ذى لون واحد وقد دلت القطع التالفة فى الأفران أن صناعة هذا النوع من الخزف كانت تتم فى الفسطاط وظهور هذا النوع من الخزف فى مصر فى نهاية العصر الفاطمى له ما يبرره إذ أخذ فى الاعتبار الحالة الاقتصادية التى تدهورت فى تلك الفترة الأمر الذى أدى إلى قلة المطروح من نوع الخزف ذى البريق المعدنى المرتفع الثمن ومن هنا كانت السوق المصرية فى الفسطاط والقاهرة وغيرها فى حاجة إلى خزف من نوع البريق المعدنى وكان لابد للنوع الجديد حتى ينافس البريق المعدنى أن يكون له زخارف مشابهة للبريق المعدنى وبالفعل تشابهة زخارف هذا النوع من الخزف المحزوز أو المحفور مع زخارف الخرف ذى البريق المعدنى ولم يقتصر التشابه

(١) محمود ابراهيم حسين ، الخزف الاسلامى ، ص ٤٣.

(٢) كانت مصر فى العصر الفاطمى تستورد من الشرق الاقصى كثيرا من الخزف الثمين ، بل أصبحت من أهم مراكز تجارة هذا الخزف بين الشرق والغرب فلا عجب ان كان الخزفيون الفاطميون قد تأثروا بمنتجات زملائهم فى الشرق الأقصى وأخرجوا نوعا من الخزف ذى الزخارف المحفورة تحت الدهان كانوا يقلدون به خزف سونج Song الصينى ولكن المعروف ان تقليد الخزف الصينى جيدا لم تتسع دائرته فى مصر إلا فى عصر المماليك. راجع : زكى حسن ، فنون الاسلام ، ص ٣١٨.

على الخزف ذى البريق المعدنى فحسب بل تشابه مع زخارف هذا النوع مع التحف الخشبية الفاطمية سواء من حيث الزخارف النباتية أو الزخارف الحيوانية وقد استمر هذا النوع من الخزف طيلة العصر الأيوبى[١].

ومن الخزف المحفور أو المحزوز تحت الطلاء قدر محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تتألف زخرفته من ثلاثة أشرطة أفقية فى العلوى زخرفة من خطوط منكسرة وفى الأوسط فرع نباتى تخرج منه وريقات نباتية مسننة وفى السفلى جديلة رفيعة[٢].

ومن هذا النوع أيضا قدر محفوظ فى المتحف البريطانى بالقاهرة وهذا القدر من الخزف المائل إلى الحمرة وجدت فى مصر العليا وزخارفها محفورة تحت دهان أخضر وتتألف من أشرطة متشابكة تحصر بينها رسوم وريقات نباتية[٣].

كما ظهر فى العصر الفاطمى نوع من الخزف اقتصر الدهان فيه على أجزاء منه دون الأجزاء الأخرى وكانت الزخارف تنقش على طبقة البطانة ثم تترك لتجف ثم تطلى بطلاء شفاف ثم يوضع فى الفرن مدة لتثبت مادة الطلاء فوق الزخارف واستمر هذا النوع من الخزف فى العصر الأيوبى. ومن هذا النوع قدر يعتبر من أبدع أمثلة الخزف الابيض المرقش بالألوان المختلفة أنتجه الخزافون المصريون فيما بين القرنين العاشر والرابع عشر بعد الميلاد وزينوه بكتابات ونقوش بدائية باللونين الاخضر والازرق، وقوام الزخرفة فى هذه القدر مناطق نجمية فى بعضها كلمتا « بركة شاملة » بالخط الكوفى والبعض الآخر رسم وريدة[٤].

(١) محمود ابراهيم حسين، الخزف، ص ٤١.

(٢) هذه التحفة من الأوانى النادرة التى وصلت الينا كاملة من هذا النوع من الخزف. الارتفاع ٥، ١٤سم، القطر: ١٣ سم، متحف الفن الاسلامى بالقاهرة سجل رقم: ١٥٤٩٠.

(٣) الارتفاع: ٥، ١٦ سم، راجع: زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٣١٩.

(٤) مخفوظ بمتحف الفن الاسلامى بالقاهوة رقم سجل: ١٥٤٩٠.

كما عرف العرب صناعة المنسوجات المصرية قبل الفتح الإسلامى وأعجبوا بها وكانت لها فى آدابهم شهرة واسعة واتخذوها رمزا لدقة الصنع ونقاء البياض. وعلى الرغم من أن صناعة النسيج من المصنوعات التى يتجلى فيها الترف بكل معانيه فإن التقاليد الإسلامية نفسها كانت فى الواقع خير معين على بلوغ صناعة النسيج درجة من الكمال قلما نجدها ممثلة فى فن آخر من نواحى الفنون الإسلامية كما حرص الخلفاء جميعا أمويين وعباسيين على أن يضمنوا لمصر احتكار كسوة الكعبة الشريفة مما عاون على تطور هذه الصناعة المصرية كما كان من شأنه أن يكفل لها اضطراد التقدم والرقى(١).

كما كانت صناعة المنسوجات زاهرة فى مصر منذ عصر الفراعنة ثم صارت فى سبيل التقدم حتى جاء العصر القبطى فتأثرت فى زخارف المنسوجات بتيارين من الأساليب الفنية البيزنطية والساسانية. ثم فتح العرب مصر واعتمدوا فى أول الأمر على الصناع والفنانين الوطنين وقد ظهر فى صناعة المنسوجات الإسلامية فى مصر تطور منتظم بدأ بالاستغناء تدريجيا عن الرسوم الآدمية التى كانت منتشرة فى زخارف المنسوجات فى العصر القبطى وأخذت الكتابة والزخرفة النباتية والهندسية ورسوم الطيور والحيوانات تسود زخرفة النسيج الإسلامى فى مصر(٢).

وقد كان لتلك الكتابات المنسوجة معنى اقتصادى أول الأمر إذ كان الغرض منها ضبط ما تخرجه المصانع المختلفة فى مصر من أقمشة وتحقيق رقابة الحكومة على تلك الصناعة ثم صارت لها فيما بعد معنى سياسى. إذ أصبح كتابة الاسم على الأقمشة من شعائر الخلافة لا يقل أهمية عن نقشه على النقود أو ذكره فى الخطبة. وبذلك عظمت مكانة الكتابات الزخرفية فى النسيج شيئا فشيئا حتى وصلت إلى درجة عظيمة من الإتقان وصارت تقدم لنا صورا من الفخامة والبهاء لم تكن لها من قبل ما يدل دلالة واضحة على مدى القدرة الفنية العظيمة التى بلغتها مصر فى هذا المجال(٣).

---

(١) عبد الرحمن فهمى، النسيج، القاهرة، ص ٣٨٨.
(٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٤٥.
(٣) عبد الرحمن فهمى، النسيج، القاهرة، ص ٣٨٨

وقد عرف العالم الإسلامى فى العصور الوسطى نظاما خاصا فى مصانع النسج، فقد كانت هذه المصانع مصانع حكومية بحتة أو تحت رقابة حكومية شديدة، وقد وصلتنا قطع من المنسوجات المصنوعة فى المناسج الحكومية أو «الطراز» كما كانوا يسمونها[(١)]. وكان هناك نوعان من مصانع النسج أو الطراز: الأول «طراز الخاصة» وكان لا يشتغل إلا للخليفة ورجال بلاطه وحاشيته والثانى «طراز العامة» وكان أيضا تحت رقابة الحكومة ولكنه كان يشتغل لأفراد الشعب فضلا عن بلاط الخليفة إذا دعت الحاجة[(٢)].

ومن المحتمل أن يكون أصل دور الطراز هو الجنيسيم «Gynoeceum» التى وجدها العرب بالاسكندرية عند الفتح وكانت الجنيسيم تعنى فى العصور الوسطى مكانا معينا ملحقا بالقصر فيه أرقاء ينسجون ويصبغون الحرير ويعملون ملابس رجال البلاط كما كان محرما على الرعية أن ينسجوا أقمشة تشبه تلك التى يعملها نساج القصر[(٣)].

ولم يكن غريبا أن يعنى الخلفاء والأُمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة الثمينة تخليدا لذكراهم، ووثيقة لمن خلعت عليهم إظهارا لرضاء الأمير أو علامة على تولى إحدى الوظائف الكبرى فى الدولة[(٤)]. فضلا عن ذلك فقد كان الخلفاء والأمراء يتبارون فى إرسال الكسوة السنوية إلى الكعبة من المنسوجات النفيسة التى كانت تصنع فى طراز الخاصة بمصر[(٥)]، وليس غريبا أن عنى الخلفاء والأمراء بكتابة أسمائهم على هذه الأقمشة النفيسة

---

(١) لفظ طراز مشتق من الكلمة الفارسية ترازيدن بمعنى التطريز والنسج، ثم أصبح يدل على ملابس الخليفة أو الأمير أو السلطان أو الحاشية، ثم اتسع معنى الطراز فى اللغتين العربية والفارسية حتى صار يطلق على المكان والمصنع الذى تنسج فيه تلك الاقمشة ، فضلا عن ان لفظ الطراز يستعمل فى اللغة العربية بمعنى نمط للدلالة على الاسلوب الفنى ، راجع : زكى حسن ، الفن الاسلامى فى مصر ، مطبعة دار الكتب المصرية القاهرة ، ١٩٣٥ م ، ص ٨٤.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٣٤٧.

(٣) راجع : محمد عبدالعزيز مرزوق ، الزخرفة المنسوجة فى العصر الفاطمى ، مطبعة دار الكتب المصرية ، ١٩٤١ م ، ص٢٢، ٢٣.

(٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص٣٤٧.

(٥) راجع: صلاح الدين البحيرى، نص هام عن أحوال دار الطراز المصرية فى أوائل عصر الدولة الأيوبية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، تصدر عن جامعة الكويت، العدد الثالث عشر، المجلد السابع، ١٩٨٤م، ص ٤٣ - ٥٣.

فكانت الكتابة على المنسوجات بلحُمة من الذهب أو الفضة أو الخطوط المتعددة الألوان كما كانت الكتابة على هذه الأقمشة تشمل فى بعض الأحيان اسم الخليفة وألقابه وبعض عبارات الأدعية وكثيرا ما كان يذكر فيها اسم المدينة التى فيها الطراز واسم الوزير وصاحب الخراج وناظر الطراز وغيرها من المعلومات التى تفيدنا فى تأريخ القطع ونسبتها إلى أماكن صناعتها[١].

وفى عصر الدولة الفاطمية عظم اهتمام الخلفاء بصناعة النسج وكانت وظيفة « صاحب الطراز » أى المشرف على شئون النسج فى البلاد لا يتولاها إلا أحد كبار الموظفين المقربين من الخليفة[٢].

وزاد الإنتاج فى الأقمشة وحسن نوعها وكانت هناك أصناف من المنسوجات الحريرية لا تصنع إلا للخليفة نفسه[٣]. ومع ذلك فقد كان أفراد الرعية يحصلون على أقمشة أخرى نفيسة وكانت الجلابيب والأقمصة والعمائم والأحزمة تصنع من أقمشة غالية تزينها أشرطة مشغولة بالحرير وأخذ حجمها فى الزيادة حتى صارت فى القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى تغطى معظم الأرضية الكتانية فى الأقمشة[٤]. وكثيرا ما كان الخلفاء والأمراء يأمرون بصناعة المنسوجات الفاخرة لإهدائها إلى غيرهم من الأمراء الذين كانوا يخطبون ودهم أو تربطهم بهم علاقات الصداقة وحسن الجوار[٥].

وقد أعجب ناصر خسرو بما كان ينسج فى مدينة تنيس من قصب ملون تصنع منه ثياب النساء وكذلك العمائم والقلنسوات وقال: « ان مثل هذا القصب الجميل لا يصنع فى أى مكان آخر ولا يباع ولا يعطى لأحد وانه

(١) راجع: زكى حسن، الفن الإسلامى فى مصر، ص٨٥.

(٢) يذكر ابن خلدون فى المقدمة ان من أعمال ناظر الطراز ان: « ينظر فى أمور الصناع والآلة والحاكة فيها اى دور الطراز واجراء أرزاقهم وتسهيل آلاتهم ومشارفة أعمالهم». راجع: ابن خلدون، مقدمة ابن خلدون، باريس، ١٨٥٧، ص ٥٨.

(٣) يروى المقريزى أن دار الوزير الفاطمى يعقوب بن كلس بالقاهرة تحولت بعد وفاته الى مصنع حكومى للنسيج وصارت تعرف باسم «دار الديباج»، راجع: المقريزى، الخطط، ج١، ص ٤٦٤.

(٤) ليس غريبا ان يهتم خلفاء القاهرة الفاطمية بصناعة النسيج فقد كانوا فى حاجة الى كميات هائلة من المنسوجات لأنفسهم ولرجال بلاطهم وللكسوة الشريفة وللخلع التى كانوا يمنحونها لاتباعهم ورجال حكومتهم فى كثير من المناسبات على نحو ما تفعله الحكومات اليوم من منح الرتب والاوسمة. راجع: عبدالرحمن فهمى، النسيج، القاهرة، ص ١٩٢.

(٥) راجع: Tissus d' Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siécles, 1993, p. 222 - 227.

سمع أن ملك فارس أرسل رسله إلى تنيس بعشرين ألف دينار ليشترى له حلة من كسوة السلطان وقد بقى رسله فى مصر عدة سنين ولم يستطيعوا شراءها[1]».

كما روى ناصر خسرو ان مصانع تنيس كانت تنسج نوعا من القماش يسمى البوقلمون لا ينسج في مكان آخر. وهو قماش يتغير لونه بتغير ساعات النهار. وتحمل أثوابه من تنيس إلى المشرق والمغرب[2].

وبالنسبة للتحف الخشبية قبل العصر الأيوبى فإنها صارت حتى وصلت إلى نضوجها الفنى خلال العصر الفاطمى حيث يتضح على الأخشاب الفاطمية بمصر طراز انتقال من الأساليب الفنية التى سادت فى العصرين الطولونى والأخشيدى إلى الأساليب التي ازدهرت على يد الفواطم فى القرن الخامس الهجرى / الحادى عشر الميلادى[3]. فالدعامات الخشبية تحت قبة جامع الحاكم عليها زخارف من فروع نباتية متصلة وأوراق شجر محفور عليها حفرا عميقا وتبدو العلاقة الوثيقة بينها وبين الطراز الطولونى فى الحفر على الخشب والجص[4].

ومن أهم التحف الفاطمية بالقاهرة: باب الحاكم بأمر الله الفاطمى[5]، حجاب كنيسة القديسة بربارة[6]، سياج فى كنيسة أبي سيفين بمصر

---

(١) راجع : ناصر خسرو، سفر نامه ، ص ٩٢.

(٢) ناصر خسرو، سفر نامه، ص ٩٢.

(٣) حينما دخل الفاطميون بأرض مصر ٣٥٨ ـ ٩٦٩ م كانت صناعة الأخشاب قد قطعت شوطا كبيرا وذلك على الرغم من أن طبيعة أرضها لم تجد عليها سوى الانواع الرديئة من الأخشاب التى لا تصلح للأغراض الهامة مثل خشب الجميز والسرو والسنط والنبق . ولقد استعاضت مصر عن ذلك باستيراد الأنواع الفاخرة من الأقطار المجاورة مثل خشب (التك) من الهند و(الأبنوس) من السودان و(والأرز والصنوبر) من منطقة الشام التى خضعت لمدة طويلة للحكم المصرى . راجع : ـ حسنى نويصر، الآثار الاسلامية، ص ٣٠٦.

(٤) زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٤٤٦.

(٥) من التحف التى ترجع الى بداية العصر الفاطمى باب ذو مصرعين محفوظ فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة وأصله من الجامع الأزهر وعليه كتابة باسم الخليفة الحاكم بأمر الله مما يدل على أنه صنع حين قام هذا الخليفة بعمارة الجامع الأزهر والتجديد فيه سنة ٤٠٠ هـ / ١٠١٠م.

(٦) وهو محفوظ الآن بالمتحف القبطى بالقاهرة سجل ١٣٩ على ٧٧٨ بمقياس ٢٦٦ فى ٢١٨ سم راجع: رؤوف حبيب، دليل المتحف القبطى بالقاهرة، ١٩٦٦ م، ص ٤٥ ـ ٤٦، مصطفى عبدالله شيحه ، دراسات فى العمارة والفنون القبطية، مطبعة هيئة الآثار، ١٩٨٨ م، ص ١٢٨ ـ ١٢٩، Edmond Pauty, Gaston Wiet, Bois Sculptés d'églises Coptes(Epoque Fatimid) Le,. Cairo, IFAO, 1930, pp. 13 - 17.

القديمة[١] . ، ألواح مارستان قلاوون[٢]، منبر حرم الخليل بفلسطين[٣] . وأهم ما يلفت النظر فى زخارف هذا المنبر هو دقة الفروع النباتية المنقوشة فى مناطق من أشكال هندسية ومن نجوم تتألف من سيقان نباتية بين شريطين لا زخرفة عليهما. والواقع أننا نشاهد لأول مرة فى هذا المنبر أسلوب الحشوات الصغيرة المجمعة[٤]، منبر خشبى فى مسجد دير سانت كاترين[٥] .

و من أهم التحف الخشبية التى ترجع إلى نهاية العصر الفاطمى هى المحاريب الثلاثة الخشبية[٦] المحفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة أقدمها كان فى الجامع الأزهر وهو محراب الآمر بأحكام الله الفاطمى[٧] والثانى محراب السيدة نفيسة[٨] والثالث محراب مشهد السيدة رقية[٩] .

(١) راجع: Edmond Pauty, Gaston Wiet, Bois Sculptés d'églises Coptes, pp. 27 - 35.

(٢) محفوظة بمتحف الفن الاسلامى بالقاهرة رقم: ٣٤٦٩.

(٣) ومن التحف الخشبية المشهورة من نهاية القرن الخامس الهجرى الحادى عشر الميلادى منبر حرم الخليل فى بفلسطين ونقشت على بابه وعلى جانبيه كتابة تاريخية من اثنى عشر سطرا بخط كوفى مورق وبارز ورقيق باسم الخليفة المستنصر ووزيره بدر الجمالى ٤٨٤ هـ / ١٠٩١ - ١٠٩٢ م. ومن المعروف أن المنبر صنع فى هذه السنة لمشهد الحسين الذى بناه بدر الجمالى بعسقلان و يظن أنه نقل الى الخليل على يد صلاح الدين الايوبى سنة ٥٨٧ للهجرة ١١٩٢م. راجع: زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٤٥٦ .

(٤) نلاحظ ان اسلوب الحشوات الصغيرة المجمعة الذى يظهر مكتملا فى محراب السيدة نفيسة والسيدة رقية نجده يظهر لاول مرة فى زخارف منبر جامع الخليل بالقدس. راجع عبدالرؤوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٢.

(٥) من التحف الخشبية التى ترجع الى أواخر حكم الفاطميين منبر خشبى فى مسجد دير سانت كاترين بشبه جزيرة سيناء. وعليه كتابة بارزة بالخط الكوفى المورق باسم الامام الآمر بأحكام الله ووزيره الأفضل شاهنشاه فى ربيع الأول سنة ٥٠٠ هـ/ ١١٩٦م. ويشبه هذا المنبر منبر الخليل وان كانت زخارفه أقل ثراء وتطورا بالرغم من أنها أحدث عهدا من زخارف منبر الخليل. راجع: زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٤٥٧ .

(٦) لقد تخلف من هذه الفترة الفاطمية مجموعة من الأخشاب الصغيرة على هيئة محاريب مدبية كتب عليها بإسلوب الحفر البارز بالخط الكوفى المورق عبارات البسملة واسم النبى صلى الله عليه وسلم وعلى بن أبى طالب والحسن والحسين وجعفر وسائر الأئمة العلويين ، وقد اختلف آراء العلماء بالنسبة لهذه المحاريب فمنها أنها صنعت للزينة حيث يعلق على الجدران الداخلية فى البيوت او أنها صنعت للتبرك بها فى البيوت أو لاعتقاد الفاطميين بأن الصلاة لا تصح إلا أمام محراب حقيقى او أنها توضع أمام المصلى فى البيت فلا يقطع احد صلاته كما أنها وجدت داخل المقابر الفاطمية . راجع : حسنى نويصر ، الآثار الاسلامية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٩٦م، ص ٣٠٨.

(٧) يوجد فوق هذا المحراب لوح خشبى منقوش عليه بالخط الكوفى المورق تحمل اسم الآمر بآحكام الله سنة ٥١٩ هـ / ١١٢٥م. وقرأ النص الكتابى على النحو التالى: «بسم الله الرحمن الرحيم حافظوا على الصلوات والصلاة الوسطى وقوموا لله قانتين، ان الصلاة كانت على المؤمنين كتابا موقوتا. مما امر بعمل هذا المحراب المبارك برسم الجامع الازهر الشريف بالمعزية القاهرة مولانا وسيدنا المنصور ابى على الامام الآمر باحكام الله امير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى ابائه الطاهرين وابنائه الاكرميين ابن الامام المستعلى بالله امير المؤمنين ابن الامام المستنصر بالله امير المؤمنين صلوات الله عليهم اجمعين وعلى ابائهم الائمة الطاهرين بنى الهداة الراشدين وسلم تسليما الى يوم الدين فى شهور سنة تسع عشرة وخمسمائة الحمد لله وحده» .

(٨) راجع : الراجح أن هذا المحراب يرجع إلى خلافة الحافظ حين قام بتعمير مسجد السيدة نفيسة سنة ٥٤١هـ/ ١١٤١-١١٤٦م. زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦١ . Migeon G., Manuel d'art musulman, 1, paris, 1927, pp. 310-311.

(٩) تتألف واجهته من حشوات مجمعة سداسية الشكل تحصر بينها حشوة على شكل نجمة ذات ستة أطراف ونجد فى هذا التصميم الزخرفى بداية للطبق النجمى الذى يتألف من أشكال كندات سداسية مرتبة فى دائرة تتخللها لوزات كما يتوسط الدائرة شكل نجمى متعدد الاطراف كما تحيط براجهة المحراب وحنية القبلة اطار من كتابة كوفية قرآنية تؤلف من أعلى المحراب سطرين من الكتابة يتضمنان =

وثمة تحف خشبية أخرى ترجع إلى آخر حكم الدولة الفاطمية منها بقايا منبر الخليفة الآمر فى الجامع الأقمر، ومنها سقف المدخل فوق مصراعى الباب وحشوات الدواليب فى نفس الجامع وكذلك مصاريع البابين الغربى والبحرى من الجامع الأفخر المعروف بالفكهانى الذى يرجع تاريخه إلى سنة ٥٤٤ هـ/ ١١٤٨م. وهذه الحشوات مزينة بنقوش دقيقة قوامها زهريات تخرج منها فروع نباتية[١].

وكذلك من التحف الخشبية التى تعود إلى نهاية العصر الفاطمى وتتشابه فى طريقة الصناعة وأساليب الزخارف المنفذة مع التحف الخشبية الأيوبية منبر الجامع العمرى بقوص[٢]، باب جامع الصالح طلائع بن رزيك[٣] وقد عثر كذلك على خزانة فى احدى جدران الجامع محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تشتمل على زخارف نباتية ومربعات ومستطيلات بها عبارات بالخط الكوفى أو بخط النسخ منها: «البركة الكاملة» «الجد الصاعد»، كما توجد بها عبارات بخط النسخ أو بالخط الكوفى مثل «العز الدائم»، أو

= نصا تذكاريا يشير الى السيدة علم زوجة الخليفة الآمر بأحكام الله فهى التى أمرت بصنع هذا المحراب لضريح السيدة رقية ويوجد بنفس هذا الضريح تابوت خشبى جميل مزخرف بكتابات كوفية تحوى اسم السيدة «علم» ومن أشرف على صناعة التابوت ويقرأ النص على النحو التالى: «أمر بعمل هذا الضريح المبارك الجهة الكريمة الآمرية التى يقوم بخدمتها القاضى مكنون الحافظى على يد السنى أبى تراب حيدرة بن أبى الفتح فرحم الله من ترحم عليه فى سنة ٥٣٣ هـ/ ١١٣٧م» ، ولعل الدقة البالغة فى زخرفة المحراب والتابوت والتأنق الكبير فى تنفيذ الزخارف يرجع الى ان صانعها قد راعى انهما تحفتان تهديهما سيدة الى سيدة . و ظهر المحراب مزين بتسع حشوات كبيرة يبن رسومها تباين فالمعينات والاشكال النجمية مزينة بفروع نباتية قليلة الحفر بينما الحشوات الاخرى محلاة بأوراق عنب وعناقيد عميقة الحفر . والراجح من الكتابة التاريخية على هذا المحراب انه صنع فى حياة الخليفة الفائز ووزيره الصالح طلائع بين عامى ٥٤٩ ـ ٥٥٥ هـ/ ١١٥٤ ـ ١١٦٠م .راجع : عبد الرؤوف على يوسف ، الخشب والعاج ، كتاب القاهرة ، ص ٣٦٢. ،حسن عبدالوهاب و أثر المرأة فى العمارة الاسلامية ، مجلة كلية الهندسة ، العدد ١١ ، نوفمبر ١٩٣٦م ، ص ٤١٣ - ٤١٤ .

(١) زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٤٦١ .

(٢) يشبه هذا المنبر منبر الخليل والمنبر الموجود فى جامع دير سانت كاترين فى سيناء على ان جنبيه تكسوهما زخارف من حشوات تؤلف أشكالا هندسية من مستطيلات ونجوم ومسدسات ممدودة مغطاة كلها بفروع نباتية ومراوح نخيلية وعناقيد عنب كما توجد عليه لوحة من الخشب تشتمل على كتابة كوفية مورقة. نصها: « بسم الله الرحمن الرحيم ادع الى سبيل ربك بالحكمة والموعظة الحسنة . امر بعمل هذا المنبر المبارك الشريف مولانا وسيدنا الامام الفائز بنصر الله امير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وابنائه المنتظرين على يد فتاه وخليله السيد الاجل الملك الصالح ناصر الائمة وكاشف الغمه امير الجيوش سيف الاسلام غياث الانام كافل قضاة المسلمين وهادى دعاة المؤمنين عضد الله به الدين وامتع بطول بقائه امير المؤمنين وادام قدرته واعلى كلمته فى سنة خمسين ». يشير هذا النص الى الخليفة الفاطمى الفائز بالله الذى أمر بتأسيس جامع العمرى بقوص (جنوب مصر) على يد وزيره الملك الصالح طلائع فى سنة ٥٥٠ هـ / ١١٥٥ م. راجع: Migeon G., Manuel., P. 311، زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦١.

(٣) هو باب ذو مصراعين كان فى جامع الملك الصالح طلائع الذى شيد بالقاهرة سنة ٥٥٥ هـ / ١١٦٠م .وهو محفوظ الآن فى متحف الفن الاسلامى بالقاهرة.

«العمر الطويل» أو «البركة الكاملة» أو «الملك لله وحده»[١]. وبعض هذه العبارات أصبحت شائعة فى العصر الأيوبى وتكرر ورودها فى نصوصه[٢].

ولم يتبق لنا من القصورالفاطمية وما كانت تحتوى عليه من تحف خشبية إلا أشياء قليلة من حشوات وأفاريز محفورة وملونة ويكفى الإشارة إلى ما ذكره «المقريزى» فى وصف المنظرة التى أنشأها الخليفة الآمر بأحكام الله ببركة الحبش وأنها كانت :«من خشب مدهونة فيها طاقات تشرف على خضرة بركة الحبش[٣] وصور فيها الشعراء كل شاعر وبلده واستدعى من كل واحد منهم قطعة من الشعر فى المدح وذكر المنظرة»[٤]. كما ازدهرت صناعة العاج فى العصر الفاطمى وأصبحت تصنع الحشوات الكاملة من العاج التى تشهد زخارفها بالتشابه الكبير بينها وبين زخارف التحف الخشبية الفاطمية[٥].

وأيضا تقدمت صناعة التحف الزجاجية فى العصر الفاطمى تقدما عظيما كان سبيلا إلى بلوغها الذروة العليا فى عصر المماليك الذى صنعت فيه المشكاوات المموهة بالمينا[٦].

وكانت مراكز صناعة الزجاج فى الفسطاط ومدينة الفيوم والاشمونين والشيخ عبادة والاسكندرية، وطبيعى أن زخرفة الزجاج فى بداية العصر الفاطمى لم تكن تختلف كثيرا عن زخرفته فى عصر الاخشيديين وانها أخذت تتطور بعد ذلك ليصبح لها الطابع الفاطمى كما استخدمت فى تزيين الأوانى الزجاجية كالنفخ والضغط والخيوط الرفيعة والقطع وما إلى ذلك من الأساليب

(١) زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٤٦٢.
(٢) راجع: عبد الرؤوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٣.
(٣) بركة الحبش: كانت تعرف ببركة المغافر وببركة الحمير وتعرف أيضا باصطبل قرة وهى من أشهر برك مصر وهى فى ظاهر مدينة الفسطاط من قبليها فيما بين الجبل والنيل ثم صارت تعرف ببركة الحبش. راجع: المقريزى، الخطط، ج ٢، ص ١٥٢.
(٤) راجع: المقريزى، الخطط، ج ١، ص ٤٨٦ ـ ٤٨٧.
(٥) راجع : زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٤٦٢.
(٦) كتب المقريزى ٨٤٥هـ / ١٤٤٢م فى الخطط عن المصنوعات الزجاجية فى عصر الفاطميين وعن زيادة الانتاج الزجاجى من الكؤوس المزركشة بالألوان والذهب البارز . مما قيل أن الأميرة عبدة بنت الخليفة المعز المتوفاة ١٠٥٠م وجد من تحفها أباريق وطشوت من البلور كما كان فى خزائنها حوالى القين قنينة مذهبة لحفظ العطور ذات أشكال جميلة كلها من صناعة العصر الفاطمى. راجع: المقريزى، الخطط، ج ١، ص ٤١٥.

الفنية. وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة قاع إناء زجاجى أخضر اللون قطره خمسة سنيتمترات ونصف وعليه بالبريق المعدنى خمسة أسطر من كتابة بخط نسخ لا تزال بعض حروفه قريبة من الخط الكوفى. ونص هذه الكتابة: « عمل عباس بن نصير أبى يوسف بن جرير من سعيد التلاوى »(١). كما يحتفظ متحف اللوفر بباريس بإناء من الزجاج الضارب إلى الخضرة والذى يزينه رسوم أسود صغيرة داخل جامات وأيضا تحتفظ متاحف القسم الإسلامى بألمانيا بقطعتين من الزجاج الأولى عبارة عن إناء من الزجاج المتلألأ المزخرف برسوم الطيور والأخرى قنينة ذات زخارف متماثلة ويتضح عليهما التشابه الكبير بينهما وبين مثيلتها فى سوريا(٢).

وأيضا كانت العلاقة وثيقة بين صناعة الزجاج وصناعة البلور الصخرى حيث انتج العديد من التحف الزجاجية السميكة والمزخرفة بالقطع وكذلك المموه بالمينا والتى صنعت لأول مرة فى مصر خلال العصر الفاطمى(٣). وبذلك اعتاد الزجاجون على صنع نوعا من الزجاج يقلدون به البلور الصخرى كما زخرفوه بطريقة القطع ومن التحف الزجاجية المشهورة أقداح يسميها الغربيون كؤوس القديسة هدويج «Hedwigs glass»(٤)، وعلى كل حال فإن الراجح أن القديسة حصلت على تلك الكؤوس عند زيارتها للحج فى الأماكن المقدسة وهذا يؤيد انها من المنتجات المصرية(٥).

ولقد اشتهر العصر الفاطمى بصناعة التحف الفاطمية من البلور الصخرى وبرغم ان البلور الصخرى مادة طبيعية غير مصنعة وأن صناعته لا تدخل فى باب صناعة الزجاج بل تدخل فى صناعة النحت والحفر فى الاحجار الصلبة الا انه اقترن بالزجاج(٦).

---

(١) زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٥٩١ ـ ٥٩٢.

(٢) راجع : Migeon G., Manuel., II, p. 119.

(٣) راجع : Ettinghausen R. & Grabar O., The Art and Architcture of Islam, p. 196.

(٤) الأصل فى هذه التسمية أن كأسين من هذا النوع كانتا فى حيازة القديسة هدويج الألمانية والمتوفاة سنة ١٢٤٣م. وتتميز هذه الأقداح بأنها تشبه شكل الدلو والسطل وبأن دائر قاعدتها بارز إلى الخارج وبأن سطحها تغطيه زخارف مقطوعة تمتد على مساحته كلها حتى يصعب تمييز الأرضية من الزخارف. راجع زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٩١-٥٩٢.

(٥) حسنى نويصر، الآثار الاسلامية، ص ٣٣٥.

(٦) سعاد ماهر، الفنون الاسلامية، القاهرة، ١٩٨٦م، ص ١٦٢.

ويمكن القول أن صناعة البلور الصخرى قد ازدهرت فى العصر الفاطمى بوجه خاص حيث كانت موضع إعجاب الرحالة الايرانى ناصر خسرو الذى سجل فى حديث رحلته أن الأوانى البلورية التى رأها فى سوق القناديل على مقربة من جامع عمرو بن العاص كانت غاية فى الجمال والابداع كما ذكر فى هذه المناسبة أن البلور كان يجلب من بلاد المغرب حتى قبل رحلته بزمن وجيز. ثم جيء ببعضه من اقليم البحر الاحمر وكان هذا النوع الجديد أجمل من المغربى وأشف[١].

ومن المحتمل ان التوفيق إلى استعمال البلور الصخرى من مصر نفسها كان سببا فى انخفاض ثمنه وإنتاج الكثير منه حتى استطاع الخلفاء والوزراء وعلية القوم فى العصر الفاطمى ان يجمعوا منها المقادير الكبيرة[٢].

كما وصلت إلينا آثار من القصور والعمائر الفاطمية بالقاهرة بعضها ألواح من الرخام تحفل برسوم كائنات حية منحوتة نحتا بارزا والبعض الآخر تحف مستقلة جميلة عبارة عن حمالات أزيار من الرخام تزخرفها تماثيل صغيرة ورسوم منحوتة آدمية وحيوانية غاية فى الإتقان[٣].

وفى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة كلجة من الرخام ترجع للعصر الفاطمى وعليها رسم سبع نقش نقشا بارزا كما يوجد بالمتحف لوح آخر من الرخام عليه زخارف نباتية و رسوم حمام وأسماك وبقايا من شريطين من الكتابة الكوفية[٤]. كما يحتفظ المتحف بحمالة زير من رخام (كلجة)[٥] على

(١) ناصر خسرو، سفر نامة، ص ١١٨.

(٢) زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٥٩٢.

(٣) عبد الرؤوف على يوسف. النحت، القاهرة، ص ٢٩٨.

(٤) عثر على هذه الالواح الرخامية فى بعض العمائر المملوكية كخانقاة بيبرس الجاشنكير بشارع الجمالية والتى انشئت مكان دار الوزارة الكبرى فى العصر الفاطمى وخانقاة فرج بن برقوق، وقد وجدت هذه الالواح مستعملة فى تبليط الارضيات مقلوبة على وجهها. راجع: حسن عبدالوهاب، الاثار المنقولة والمنتحلة فى العمارة الاسلامية، ص ٢٤٧.

(٥) الكلج: هى قواعد من الرخام تخصص لحمل الازيار وكانت فى الاصل تحمل أزيار من الفخار ينضح الماء من مسامها فى تجويف الكلجة او حامل الزير ثم ينساب خلال سلسبيل صغير مزخرف بالحفر الى حوضها حيث يتجمع ويمكن الشرب منه بالكيزان. ولبعض هذه الكلج رأس صغير بارز فى مقدمها وأربع أرجل مزخرفة بالحفر تشبه أرجل السلحفاة فى المظهر العام للكلجة كما يزين بدن الكلجة اشكال عقود ومفرتصات وكتابات دعائية كوفية . عبدالرؤوف على يوسف، النحت، القاهرة، ص ٣٠٢.

شكل سلحفاة وفى مقدمها كتابة كوفية ومنقوش على جانبيها رسم سبعين مجنحين وكل منهما يولى الآخر ظهره(١).

أما النحت فى الجص فى العصر الفاطمى فإنه ممثل فى عدة محاريب بالمساجد الفاطمية ومن ذلك محرابان فى الجامع الطولونى(٢).

أما النحت على الحجر فى العصر الفاطمى فيتمثل فى الزخارف الهندسية البديعة على مدخل جامع الحاكم فقد احتفظ بعناصر معمارية كثيرة تشهد بإبداع الفنانين الفاطميين فى نحت الزخارف النباتية ومن ذلك الإزار الجصى تحت السقف وآثار الشبابيك الصغيرة فى رقبة القبة التى تعلو المحراب فضلا عن الزخارف المنحوتة وفى المنارتين. وكذلك زخارف واجهة جامع الاقمر حيث نجد نماذج جميلة مبكرة من المقرنصات فى أعلى الجامع من الخارج(٣).

ومن أبدع أمثلة النحت فى الجص فى العصر الفاطمى محراب جامع الجيوشى ومحراب قبة أخوة يوسف ومحراب مشهد السيدة عاتكة، محاريب مشهد الحصواتى ومشهد السيدة رقية ومشهد السيدة كلثوم وضريح يحيى الشبيهى(٤).

(٢) عبد الرؤوف على يوسف النحت، القاهرة، ص ٢٩٨

(٣) الأول غير مجوف وفيه زخارف نباتية دقيقة وتحيط به كتابة بالخط الكوفى المورق نصها : «بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذا المحراب خليفة فتى مولانا وسيدنا الامام المستنصر بالله امير المؤمنين صلوات الله عليه وعلى آبائه الطاهرين وأبنائه المنتظرين السيد الأجل الافضل سيف الامام جلال الاسلام شرف الانام ناصر الدين خليل أمير المؤمنين». والراجح ان هذا المحراب المستنصرى يرجع الى سنة ٤٨٧ هـ / ١٠٩٤م اما المحراب الفاطمى الاخر فى الجامع الطولونى فعلى يسار دكة المبلغ وفى زخارفه أوراق كبيرة محرفة عن الطبيعة ومراوح نخيلية . كما يوجد فى الجامع الأزهر بعض الزخارف الجصية التى ترجع الى العصر الفاطمى ومن ذلك الكتابات الكوفية والزخارف النباتية المورقة فى عقود المجاز المتجهة الى للمحراب وفى الشبابيك الجصية المفرغة بأعلى الجدران وفى جوانب القبة المشيدة على راس المجاز فضلا عن بعض النقوش والكتابات على للمحراب الكبير الذى يرجع الى عصر إنشاء المسجد. راجع: زكى حسن، فنون الاسلام، ص ٦٢٩.

(٣) عبدالرؤوف على يوسف ، النحت ، القاهرة ، ص ٣٠٤.

(٤) زكى حسن ، فنون الإسلام، ص ٦٢٩



الفصل الأول

الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى

١ - الخزف

٢ - النسيج

٣ - الخشب والعاج

٤ - الزجاج والبلور

٥ - النحت

٦ - التجليد

الخزف فى العصر الأيوبى

جرى الخزافون المصريون منذ أواخر القرن السادس وبداية القرن السابع الهجريين/ أواخر القرن الثانى عشر وبداية الثالث عشر الميلاديين على استخدام الأشكال والأساليب الصناعية والزخرفية التى عرفها العصر الفاطمى بالإضافة إلى تأثر الأيوبيين بفنون السلاجقة. فالخزف فى العصر الأيوبى كان له أساليبه الصناعية والزخرفية التى مزجت بين التقاليد الفاطمية الموروثة والتأثيرات السلجوقية السائدة كما حظى الصناع والفنانين فى بلاط ملوك بنى أيوب بالرعاية والاهتمام الأمر الذى شجعهم على الهجرة من بلادهم إلى مصر وبلاد الشام وأقاموا فى كنف هؤلاء الملوك وأنتجوا لهم.

أولا: الخزف الأيوبى

اشتهر العصر الأيوبى بنوع جديد من الخزف اصطلح على تسميته بالخزف الأيوبى أو الخزف دقيق الصنع وهو يمتاز برقة طينته وجمال تزجيجه وأرضيته الخضراء أو الضاربة إلى الخضرة وزخارفه السوداء التى تتجلى فيها المهارة فى رسم الفروع النباتية ورسوم الحيوانات والطيور[١].

كما امتازت زخارفه النباتية بفروعها الرفيعة وأوراقها المدببة بالإضافة إلى ظهور الكتابات الكوفية والنسخية ذات العبارات الدعائية مثل عبارة (الجد الصاعد والإقبال الزائد والدهر المساعد، والعز الدائم والعمر السالم والدهر المسالم)[٢].

وقد شهد العصر الأيوبى ظهور هذا النوع من الخزف المصرى الذى يمتاز بالدقة فى رسم العناصر الزخرفية بالألوان المتعددة تحت الطلاء الزجاجى الشفاف وكانت زخارفه عبارة عن صور ورسوم آدمية وطيور وحيوانات ذات

(١) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، القاهرة، ١٩٦٣م، ص ١١٨

(٢) راجع: عبد الرءوف على يوسف، الخزف، كتاب القاهرة، ص٣١٨.

طابع أنيق وهناك جزء من صحن بالقاهرة زخارفه بالألوان الزرقاء الفاقعة والحمراء على أرضية بيضاء وهى عبارة عن رسم قارب صغير ذى شراع يجلس فيه شخصان[1]. (لوحة ٢)

ومن القطع التى تحمل الكتابات النسخية الأيوبية جزء من إناء من الخزف دقيق الصنع عليه كتابة بالخط النسخ الأيوبى نصها :« عز دائم » على أرضية نباتية داخل دائرة[2]. (لوحة ٣)

وعن ظهور المناظر المسيحية على الخزف الأيوبى يوجد قطعة زخارفها باللون الازرق الغامق والاخضر والاسود على أرضية بيضاء قوام زخارفها رسم يمثل السيدة العذراء تسند السيد المسيح عليهما السلام[3]. (لوحة ٤)

كما يوجد جزء آخر يكمل هذا الصحن يزخرف بصور القديسين التى تحيط بالسيد المسيح والسيدة العذراء (لوحة ١١)[4]. وهذا يؤكد قولنا بأن الحروب الصليبية لم تكن مجرد معارك دموية متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين ولكنها كانت مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى ولم يكن اللقاء حربيا فحسب بل كان لقاءً حضارياً على أوسع نطاق حيث ترتب على الحركة الصليبية خلق وضع حضارى جديد فى مصر و بلاد الشام انعكس أثره على العمارة والفنون الأيوبية[5].

وعلى الرغم من أن الحرب كانت تدمير بين المسلمين والصليبيين إلا أن التجارة بين الطرفين كانت قائمة. ويتصور الكثيرون أن الحركة الصليبية ليست إلا سلسلة حروب متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين، دون أن يعرفوا

(١) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم السجل: ٥٣٧٩ / ٢٥

(٢) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم: ٥٩١١ .

(٣) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، رقم: ١٣١٧٤ .

(٤) محفوظ فى متحف بناكى بأثينا. ويرى « زكى حسن » أنه من المحتمل ان يكون صانع هذا الصحن من الخزافين القبط أو أنه صنع على يد خزاف مسلم لعملائه من المسيحين ونؤيد الرأى الثانى حيث كانت الرسوم المسيحية نتاج الظروف السياسية والحربية فى تلك الفترة وسوف نفرد هذا الموضوع للمناقشة فى الدراسة التحليلية . راجع: زكى حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، ص ٤٢٣ .

(٥) راجع : محمود محمد الحويرى، الاوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد ،دار المعارف،١٩٧٩م ،ص٢٤٢ ـ ٢٤٨ .

جميعا لغة للتفاهم عدا لغة السيوف والحراب والحقيقة أن تلك الصورة لا تعبر إلا عن وجه واحد فقط من أوجه تلك الحركة، إذ الثابت أن هذه الحركة مهما تعددت أغراضها وتباينت دوافعها كانت قبل كل شئ مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى، وإن هذا اللقاء لم يكن حربيا فحسب بل كان لقاءً حضارياً على أوسع نطاق[1].

فقد عاش المسيحيون إلى جانب المسلمين فى كنف الدولة العربية الإسلامية، وتمتعوا فى مجتمعاتهم الخاصة بقسط وافر من التسامح الدينى الذى عرف به الدين الإسلامى وخلال العهود الإسلامية المتابعة مارس المسيحيون الشرقيون طقوسهم فى كنائسهم فى حرية تامة. بالإضافة إلى أن الحجاج المسيحيون اعتادوا أن يحملوا معهم بعض التحف ذات الموضوعات المسيحية عند عودتهم من الشرق فى صورة هدايا لأقربائهم وأصحابهم فى الغرب[2].

وبالإضافة إلى الصلات التجارية نشأت علاقات مودة بين الطرفين خصوصا فى أوقات السلم وفترات الهدنات التى بلغت بعضها عشر سنوات. وكما أن الصانع المسلم لم يجد غضاضة فى تصوير المناظر المسيحية على منتجاته الفنية الإسلامية فإن الصانع الصليبى قد قلد الخزاف المسلم فى بعض الطرق الصناعية والأساليب الزخرفية ونفذها بشكل قريب جدا من التحف الإسلامية وقد ظهر هذا بوضوح منذ نهاية القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧هـ/ ١٣م عندما أنتجت فى بعض المدن الأوربية مثل «Yorkshire» فى انجلترا ومدينتى «Rouen , Beauvaisis» فى فرنسا نوعا من الفخار المزخرف بالقالب

---

(١) ومما يؤكد ذلك ما يذكره « ابن جبير » عن استمرار التجارة بين المعسكرين حتى فى أوقات الحرب بقوله « انه من أعجب ما يحدث به أن نيران الفتنة كانت تشتعل بين المسلمين والنصارى واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الافرنج غير منقطع واختلاف المسلمين بين دمشق إلى عكا كذلك وتجار النصارى لايمنع أحد منهم ولايعترض وللنصارى على المسلمين ضريبة يؤدونها فى بلاد المسلمين على سلعهم والاتفاق بينهم والاعتدال فى جميع الأحوال ،واهل الحرب مشتغلون بحربهم والناس فى عافية والدنيا لمن غلب فالامل لا يفارقهم فى جميع الأحوال سلما او حربا ». راجع: ابن جبير، الرحلة، ص٢٦٠-٢٦١، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٦، ص ٤٨، محمود محمد الحويرى، الاوضاع الحضارية، ص ١٠٤ .

(٢) راجع: محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية .، ص ٨٨ .

تحت دهان مرصص أخضر عرف باسم «Vernissées» أو الفخار المبرنيق (ذات طلاء البرنيق) وهو النوع الذى تميزت بإنتاجه مدينة حلب فى العصر الأيوبى ويحتفظ المتحف الوطنى بدمشق بأمثلة من هذا النوع[١].

ومن الخزف الأيوبى المعروف بالخزف دقيق الصنع توجد قطعة من نفس النوع قوام زخارفها رسم حيوان بطريقة انسيابية تشغل معظم السطح يحيط به رسوم أوراق نباتية[٢]. (لوحة ٦)

وتتشابه مع القطعة السابقة قطعة أخرى تحمل رسم حيوانين متدابرين يفصل بينهما رسم نباتى كما يحيط بهما أوراق نباتية ويلاحظ التشابه الكبير بين رسم الحيوانين هنا ومثيلتها على المعادن الأيوبية[٣]. (لوحة ٧)

ومن نفس النوع توجد قطعة قوام زخرفتها رسم ثلاثة طيور وأحيانا ثلاثة حيوانات صغيرة بنفس الأسلوب الفنى المتبع يحيط بهم رسوم أوراق نباتية[٤] (لوحة ٨، ٩).

وخلاصة القول فإن الخزف الأيوبى حمل العديد من الزخارف المتنوعة التى وضحت شخصية الفنان الأيوبى وأسلوبه الصناعى والفنى وطريقة استخدامه للألوان المتنوعة وتوزيعها فى منتجاته كما وضحت الملامح الرئيسية للفن الأيوبى وإتقان هذا الفن للعديد من الزخارف ما بين زخارف الكتابية[٥] التى حملت السمات الأساسية للكتابة سواء الخط الكوفى (لوحة ١٠) الذى شاع وانتشر خلال العصر الفاطمى أو الخط النسخى (لوحة ١١) الذى بدأ فى الظهور والانتشار والتطور مع بداية العصر الأيوبى، كما حملت المنتجات الخزفية الزخارف النباتية التى تميزت بالاستطالة والدقة فى رسم أوراقها

---

(١) راجع: Soustiel J., La Céramique Islamique, pp. 132, No. 144.

(٢) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٥٣٥٣/ ١٤ .

(٣) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٥٣٨٠ / ٢٠ . راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى، ج ١، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٩ م، ص ٢٤٣ ـ ٢٤٦ .

(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٦٩٣٩ / ١ .

(٥) راجع سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام: ٥٩٨٢/٢، ٣٣٢٣/١٧، ٦٠٠٧/٢، ٣٨٥٥/٤٠، ٦١٣٦/١٤، ٥٢٧٨/١، ٦١٣٦/١٠، ٦١٣٦/٢، ٥٧٣، ٥٨٨٦، ٣٨٥٥/٤٢ .

وتشابكها فى تكوينات بديعة مؤلفة زخارف الأرابسك (لوحة ١٢)[١] وكذلك الزخارف الهندسية المتنوعة ورسوم النجوم (لوحة ١٣) والمعينات والمثلثات والدوائر (لوحة ١٤) القريبة الشبه بمثيلتها على المنتجات الأخرى خلال العصر الأيوبى[٢].

وأيضا حمل الخزف الأيوبى العديد من الرسوم الآدمية[٣] التى تتشابه فى طريقة رسمها شكل السحن وغطاء الرأس مع مثيلتها على المنتجات المعدنية الأيوبية[٤] وأيضا ظهر العديد من الرسوم الحيوانية[٥] ورسوم الطيور[٦] والطيور المجنحة[٧] التى تميزت بالانسيابية والدقة، كذلك ورسوم الأسماك[٨] والكائنات الخرافية[٩] (لوحة ١٥) وزخارف التمويجات[١٠] وغيرها من الزخارف التى ميزت الخزف الأيوبى بالثراء الزخرفى.

(١) راجع سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام: ٦٠٠٩/٤، ٦١٣٨، ١٩١٠٥/١، ٦٠١١/٦، ٦٢٤١، ٥٣٧٩/١٧، ٥٣٧٩/٢٤، ٥٣٧٩/٢٢، ٥٣٨٠/١١، ٥٣٧٧/١٧، ٥٣٧٧ /١٥، ٦٢٤٥/١٤، ٥٣٧٧/١، ٥٣٧٧/٤، ٥٣٧٧/٢، ٥٣٧٧/٢١، ٥٣٧٧/٢٠، ٥٣٧٧/٣٧، ٥٣٧٧/٢٤، ١٩٠٢/٢٧، ٥٣٧٧/١٣، ٥٣٧٧/٢٢، ١١٦٠٠٧، ٥٢٣٧/١٦، ٥٣٧٧/١٩، ٥٣٧٧/١٩، ٥٩١٧، ٥٣٧٧/٣٦، ٥٩٢٦، ٧خ١٩١/١، ٥٣٧٧/٩، ٥٣٧٧/٢٤، ٥٣٨٠/٣، ٥٣٧٦/٢٨، ٥٣٧٦/١٧، ٥٣٧٨/٧، ٥٣٧٧/٢٥، ٥٣٨٠/١٠، ٥٣٥٣/٨، ٦١٢٩/٨، ٦٠١٣/١١، ٥٣٧٧/١١، ٥٣٧٦/١٥، ٥٣٧٦/٦، ٥٣٧٦/٦، ٣٣٧٦/٣٦ .

(٢) راجع سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام: ١٩١٠٨/١، ٥٣٧٦/٢٦، ٥٣٧٦/٢، ٥٣٧٦، ٦٢٤٥، ٦١٥٠، ٦٢٤٥/٩، ٥٣٧٨/٤، ١٩١٠٨/٢، ٥٣٧٦/١، ٥٣٧٥، ٥٣٧/٩، ٥٣٧٧/٣٢، ٥٣٧٦/٩، ٥٣٧٦/٤، ٣٨٥٥/٤٥، ٣٩٥٥/٤٠، ٥٣٧٥/٦، ٥٠/٦٩١٢.

(٣) راجع سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام: ٥٣٧٩، ٥٣٧٩/٣، ٦٠٠٩/١، ٥٣٧٩/٤، ٥٣٧٩/٥، ٥٣٧٩/١٠، ١٩١٠٢، ٥٣٧٩، ٦١٤١، ٦١٤٢، ٦١٤٣، ١٩١٠٣/٢، ٥٨٨٧، ٣٩٠٢/٢٤، ٥٣٧٩/٢، ٥٣٧٩/٢٤، ٥٣٧٩/٨، ٥٣٧٩/٩، ٥٣٧٩/١٩، ٥٣٧٩/٢٢، ٥٣٧٩/٢٣، ٣/ ٦٠١٠، ٥٣٨٠/ ١٠

(٤) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى، الجزء الاول، ص ٢٤٧ ـ ٢٧٣.

(٥) راجع سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام: ٥٣٨٠ /٢١، ١٩١٠٤، ٥٣٨٠ /٢٤، ٣٩٠٢/٢٤، ٥٣٩٠/٢٢، ٥٣٨٠ /٢٥، ٣٨٥٥/٢٣، ١٩١٠٥/٣، ١٢٥٩٥/٥، ١٩١٠٥/٢، ٦٠١١/٢، ١٢٥٩١/٢، ٣٩٠٢/١٩، ٣٩٠٢ / ٢٠، ٣٩٠٢/٢١، ٦٢٤٦/٦، ٦٢٤٦/٥، ٦٠٠٦/٤، ٥٣٥٣/١٦/٢، ٦٢٤٦/٣، ٥٣٥٣/١٦/١٣ .

(٦) راجع سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام: ١٩١٠٣/١، ٥٣٨٠/١٢، ٥٧٤١، ١٢٣١٧/٢، ٥٣٨٠ / ١٤, ٥٣٨٠ /١٥، ٦١٣٩، ٣٩٠٢ / ١٠ . ٦٠١١/١١٢، ١٢٣١٧/٣، ١٢٥٩١/١، ٦٠١١/٩، ٤٢٣٥، ٥٣٨٠/١٣، ٣٩٠٢/١١٤، ٥٣٨٠ /٧، ٣٩٠٢/١١، ٣٩٠٢/١٣، ٥٣٨٠/٤، ٥٣٨٠/٩، ٥٣٨٠/١٦، ٥٣٨٠/١٧، ٥٣٨٠/٦، ٥٩٠٩/٢ .

(٧) راجع سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام: ٣٩٠٢، ٣٩٠٢/١٢، ٦٢٤٤

(٨) راجع سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام: ١٢٣١٣/١، ٥٣٨١/١، ٥٣٨١/٢، ٦٠١١/١

(٩) راجع سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام: ٦١٤٥، ٥٣٨٠/٢٣، ٦٠١٠/١، ٦١٤٤.

(١٠) راجع سجلات متحف الفن الإسلاكى بالقاهرة رقم: ١٩١٠٧/٢ .

والملاحظ هنا تأثر هذا النوع من الخزف الذى أنتج فى الرى وكذلك أنواع الخزف فى سوريا والرقة وشمال العراق وهى مناطق عرفها الأيوبيين وعاشوا فيها[1]. وخير مثال على ذلك نوع من الخزف المرسوم بألوان سوداء تحت طلاء أزرق تركوازى ظهر منذ أواخر القرن ٦هـ /١٢م وبداية القرن ٧هـ. ١٣م حيث أصبحت شمال سوريا والرقة أهم المراكز الصناعية إنتاجا لهذا النوع خلال العصر الأيوبى ومن تلك القطع على سبيل المثال:-

- كرسى مثمن من الخزف المرسوم تحت طلاء أزرق تركوازى[2] قوام زخارفه عدة أشرطة (لوحة ١٦) على النحو التالى :

يبدأ من أسفل بشريط ضيق من الزخارف النباتية عبارة عن ورقة نباتية ثلاثية الفصوص[3].

يليه شريط من الكتابة النسخية التى بدأت فى العصر الأيوبى وتحمل هذه الكتابة نص يشير إلى اسم الصانع يقرأ «عمل محمد ». يليه شريط أوسع قوامه زخارف مفرغة من أشكال سداسية متراصة. يليه شريط آخر عريض قوامه كتابة من الخط الكوفى الهندسى[4].

- إناء من الخزف المرسوم بلون أسود تحت طلاء تركوازى قوام زخرفته حروف من الخط النسخى الأيوبى فى وضع زخرفى انتشر على الخزف الأيوبى بالإضافة إلى زخرفة هندسية وتنسب هذه القطعة إلى سوريا - الرقة أواخر القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧ هـ/ ١٣م[5] (لوحة ١٧).

ومن هذا النوع أيضا طبق مرسوم باللون الاسود تحت طلاء تركوازى قوام زخرفته حروف بالخط النسخى الأيوبى فى شكل زخرفى وزخارف نباتية قريبة

---

(١) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٢٥/ ٥٣٧٩.

(٢) الارتفاع ٤٧ سم، محفوظ بمجموعة خاصة بباريس . راجع : Soustiel J., La Céramique Islamique, pp. 117.

(٣) ظهر هذا العنصر على التحف المعدنية الايوبية. راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج١، ص ٢٣٩ - ٢٤٢.

(٤) تتشابه الكتابة مع مثيلتها على السطح الخارجى لمقلمة محمد الاسعردى المحفوظة فى متحف اللوفر. راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون، ج١، ص ٢٢٣ - ٢٢٥ .

(٥) الارتفاع ١٣سم محفوظ بمتحف اللوفر بباريس. راجع :Soustiel J., La Céramique islamicue, pp. 117 - 118. No. 6569.

الشبه بمثيلتها على الخزف الأيوبى وتنسب هذه القطعة إلى سوريا ـ الرقة أواخر القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧ هـ/ ١٣م.[١] (لوحة ١٨) كما ظهرت الأوانى المدهونة بطلاء من لون واحد تقليدا لنوعي البورسيلين والسيلادون الصينى وكانا من الأنواع الشائعة فى مصر وفيه تحز الزخارف فى طين الإناء ثم تطلى بطلاء زجاجي من لون واحد وتبدو فيه الزخارف أكثر دكنة من لون الإناء ليستقر الطلاء فى حزوز هذه الزخرفة[٢]. كما تنوعت ألوان الطلاء فى هذا النوع وقد امتازت بالنقاوة، ومنها اللون الابيض والأخضر، والأزرق، والبنفسجى، والاصفر فضلا عن اللون الاخضر السماوى. ويمكن القول أن هذا النوع من الخزف ذو الزخارف المحفورة أو المحزوزة ظهر فى مصر منذ نهاية العصر الفاطمى واستمر إنتاجه طيلة العصر الأيوبى[٣].

ومن المحتمل كذلك أن الخزف المعروف باسم خزف الفيوم قد استمر إنتاجه فى العصر الأيوبى ذلك لأن بداية إنتاج هذا الخزف كان فى العصر الطولونى واستمر هذا الإنتاج فى العصر الفاطمى وظهرت بعض منتجاته فى أواخر العصر الفاطمى وبداية العصر الأيوبى (لوحة ١٩) كما ظهرت بعض منتجاته فى العصر المملوكى[٤].

وأيضا استمرت صناعة شبابيك القلل[٥] فى العصر الأيوبى وامتازت بأشكالها الهندسية الكثيرة الأضلاع من مثلثات ومستطيلات ودوائر ونجوم والملاحظ نُدرة الزخارف التى تمثل الكائنات الحية بالمقارنة بالعصر الفاطمى كما تميزت شبابيك القلل فى العصر الأيوبى بوجود عنصر الكتابات الكوفية

---

(١) القطر ٢٧ سم محفوظ بمجموعة خاصة بباريس . راجع : Soustiel J., La Céramique Islamique , pp. 119.

(٢) راجع : Lane A., Later Islamic Pottery, London , p 23.

(٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الايوبية بالقاهرة، ماجستير غير منشور، كلية الاداب. جامعة جنوب الوادي، ١٩٩٥م ص٧٦.

(٤) محمود ابراهيم حسين، الخزف، ص ٥٢ ــ ٥٣.

(٥) من الميادين الطريفة فى الفنون الإسلامية ميدان يشهد للفنانين بحسن الذوق ودقة الصنعة وبراعة التخيل والابتكار حيث انها تثبت ان الصناع فى الإسلام كانوا يعملون للفن ذاته وتدحض ما يزعمه البعض بأن المسلمين كانوا ماديين فى فنونهم إلى ابعد حد وانهم لم يعرفوا التحف أو الألطاف لذاتها وانما تجلت فنونهم فى الادوات التى كانوا يستعملونها فى حياتهم اليومية وهذا زعم باطل لان التحف والألطاف كانت معروفة عند المسلمين منذ العصور الوسطى وخير دليل يؤكد ان الفنانين المسلمين عرفوا الفن للفن . راجع: زكى حسن، فنونّ الإسلام، ص ٣٢٧ ـ٣٢٨ .

والنسخية ووجود العبارات الدعائية التى ظهرت خلال هذا العصر مثل: العز الدائم وغيرها. ومن بين القلل الفخارية[1] بمتحف دمشق نجد قلة عليها اسم صانعها « سعد » وربما كان الخزاف القاهرى المشهور الذى عاش فى أواخر العصر الفاطمى كما أنتج هذا الصانع بعضاً من لعب الأطفال الفخارية التى تنسب إلى أواخر العصر الفاطمى وبداية العصر الأيوبى[2].

ولقد أصاب الفنان فى منتجات شبابيك القلل غاية التوفيق فى الإبداع الزخرفى وفى التعبير عن الحركة ومن أمثلة ذلك قطعة مشهورة قوام زخرفتها رسم طاووس ملتفت إلى اليمين ولعله يرجع إلى أواخر العصر الفاطمى وبداية العصر الأيوبى[3]. (لوحة ٢٠) ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بمجموعة من شبابيك القلل المنسوبة إلى العصر الأيوبى منها :شباك قوام زخارفه رسم شخص جالس فى وضعية شرقية[4] ويقوم بأداء بعض الحركات بذراعيه وقطعة أخرى قريبة الشبه من السابقة[5]. ورسم هذان المنظران على أرضية نباتية تتشابه مع مثيلتها على المعادن الأيوبية[6].

كما يحتفظ نفس المتحف بأمثلة أخرى تمثل الزخارف الهندسية ورسوم النجوم[7]، وكتابات بالخط النسخى الأيوبى، ورسوم الحيوانات، ورسوم الطيور، ورسوم الأسماك[8].

---

(١) من الأوانى الشائعة فى فخار القاهرة الشعبى قلل لتبريد المياه وقد تفنن الفخرانيون أو القلالون فى ابتكار اشكال لطيفة لهذه القلل وفى زخرفتها بأساليب مختلفة وزخارف متنوعة وذلك لكى تناسب الغرض من استعمالها وتكون وسيلة لجلب البهجة للرائى والشارب على السواء كما اكتفى الخزاف بزخرفة المصفاة أو شباك القلة من الداخل بين الرقبة والبدن بزخارف مفرغة ومحزوزة غاية فى الدقة والابداع تشهد برقى الذوق الفنى ومهارة هؤلاء الصناع وتكسب هذه الاوانى الشعبية رونقا وجمالا . ولقد أمدتنا حفائر الفسطاط بأعداد كبيرة من شبابيك القلل المزخرفة والحقيقة ان هذه المصافى ذات الزخارف المتنوعة تكاد تنفرد بها قلل القاهرة ونجد منها أمثلة قليلة بسيطة الزخارف فى الشام والعراق . راجع: عبدالرءوف على يوسف، الفخار، كتاب القاهرة .، ص ٣٢٥ ـ ٣٢٧.

(٢) راجع: عبدالرءوف على يوسف، الفخار، كتاب القاهرة .، ص ٣٢٥ ـ ٣٣٠.

(٣) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٣٠ .

(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل: ٦٤٨١/١.

(٥) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل :١٨٧٢٦ .

(٦) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية .، ج ١، ص ٢٣٧ ـ ٢٤٢ .

(٧) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٨٨٣٦/١٢، ٣٨٥٦/٤١، ٦٢٧٣/٢ . راجع: Olmer M.P., Catalougue Général du Musée Arabe du Cairo, Les Filtres des Gargoulettes, Le Caire, 1932, pp. 80 - 86.

(٨) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجلات :٣٨٥٦/٩١، ٣٨٥٦/٩، ٣٨٥٦/٩٤، ٦٤٨٢/٢، ٨٦ / ٣٨٥٦، ٨٥٧٧/٩٥، ٨٥٧٦، ٣٨٥٦/١٠٣، ٣٨٥٦/١١٦ ٧٢٨٢/١، ٨٥٧٧/١٠٢ .

وبذلك يمكن القول أن العصر الأيوبى[1] شهد نضوج وتطور فى منتجات شبابيك القلل[2].

ومن التحف الفخارية التى تنسب إلى العصر الأيوبى عدد كبير من جلل النفط موزعة بين المتاحف العالمية والمجموعة الخاصة وتمتاز هذه المجموعات باحتوائها على توقيعات صناعها، ومنهم «باقى » (لوحة ٢١) ويضم متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ثمانى قطع تحمل توقيعه كما يوجد توقيعه على العديد من الجلل المحفوظة فى المتاحف الأخرى. وأهم زخارف الصانع باقى هى أن زخارفه تكون ذات بروز كبير ويتمثل ذلك فى قطعة تحمل شكل حيتين متواجهين ويكون بدناهما المضفوران على شكل عقد ومن الزخارف أيضا شكل نجمة سداسية تملؤها زخرفة من خطوط مضفورة، وكذلك أشكال مسدسة بها اسم باقى بخط الثلث[3]. وهناك جلل أخرى تحمل اسم «ابن ثعلب »[4] (لوحة ٢٢) بالخط الثلث داخل شكل معين كما توجد قطع أخرى تحمل اسم «اسحاق »، كما تنسب للعصر الأيوبى مجموعة من المسارج ذات الأشكال المتنوعة والزخارف المختلفة منها مسرجة من نوع الفخار المطلى بالبدانات الملونة وتحمل اسم صانعها «يوسف» ويمكن نسبتها إلى النصف الأول من القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى[5].

أما بالنسبة للخزف ذى البريق المعدنى فى العصر الأيوبى فقد تعددت أراء المتخصصين فى الفنون الإسلامية حوله ساهم فى ذلك قصر مدة حكم البيت الأيوبى التى وصلت ٨١ عام فقط بالإضافة إلى قلة ما وصلنا من هذا النوع

(١) الجدير بالذكر انه ليس من السهل تأريخ شبابيك القلل المحفوظة فى المتاحف والمجموعات الأثرية لأنها من منتجات الفن الشعبى الذى يتطور كثيرا بمرور الزمن ،ومن المحتمل أنها لم تكن تصنع فى الفسطاط فحسب، بل كانت ترد فى المراكب النيلية من الاقاليم المصرية المختلفة ،وكان لصانعيها أساليب فنية امتدت عدة قرون . ولم تكن وثيقة الصلة بسائر الاساليب الفنية التى ازدهرت بمدينة الفسطاط فى زخرفة الخزف والخشب والمنسوجات والزجاج وما إلى ذلك من التحف ومن المحتمل كذلك ان كل مركز من مراكز صناعتها كان له طرازا خاص يناسب ميول صناعه ومهارتهم الفنية . راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٣١.

(٢) راجع: Olmer M.P., Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, pp. 80 - 86.

(٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون .، ص ١٠٠ ـ ١٠١.

(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٣/ ٩١٢٠.

(٥) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون .، ص ١٠٠ ـ ١٠٤.

قرأت الدكتورة/ سعاد ماهر: ان هذا النوع من الخزف اختفى منذ نهاية العصر الفاطمى ولم يظهر بعد ذلك[١]، اعتمادا على ما ذكره زكى حسن من أن هذا النوع من الخزف قد اضمحل منذ القرن السادس الهجرى/ ١٢م[٢].

فى حين رأى الدكتور عبد العزيز مرزوق أن الخزف ذى البريق المعدنى وجد خلال العصر الأيوبى وأن الاضمحلال كان تدريجيا خلال هذا العصر[٣] بما يؤكد قيام محاولات لإنتاج هذا النوع خاصة فى الأوقات التى اتسمت بازدهار الحياة الاقتصادية[٤].

وإذا كان الخزف ذى البريق المعدنى قد أصيب فى أواخر العصر الفاطمى بهزة عنيفة إذ احترقت مصانعه فى الفسطاط عندما احترقت المدينة بأكملها خوفا من أن يتملكها الصليبيون عندما تقدمت جيوشهم نحو البلاد و كان من نتيجة هذا الحريق أن اضمحلت صناعة الخزف فى مصر ثم سقطت الدولة الفاطمية وأخذت الدولة الأيوبية تحارب المذهب الشيعى الأمر الذى حمل الكثيرين ممن آثروا الاحتفاظ بمذهبهم الدينى على الهجرة وكان فى الغالب بينهم الكثيرون من صناع هذا الخزف ويمكن تفسير ظهور هذا النوع من الخزف فى الربع الأخير من القرن السادس بعد الهجرة فى بلاد إيران بوفود صناع هذا الخزف إلى تلك البلاد من مصر[٥]. إلا أن هذا لم يستمر طويلا إذ سرعان ما أمر من أسد الدين شيركوه بإحضار أعيان مصر الذين خلوا عن ديارهم فى الفتنة وصاروا بالقاهرة وأمرهم بالعودة إليها فشكوا إليه ما بهم من الفقر وخراب المنازل فوعدهم جميلاً وترفق بأمرهم وأمر فنودى فى الناس بالرجوع إلى مصر فتراجع إليها الناس قليلا قليلا وعمروا حول الجامع[٦].

---

(١) راجع: سعاد ماهر، الفنون الزخرفية، دراسات فى الحضارة الإسلامية، مج ١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م ٢٨٦.
(٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣١٩ .
(٣) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى ،ص ١١٥ .
(٤) محمود ابراهيم، الخزف .، ص ٥٢.
(٥) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ١١٥ .
(٦) راجع: المقريزى، الخطط، ج ١، ص ٣٣٩ .

وهذا يؤكد قولنا بأنه إذا كان فريق من الصناع ومن بينهم الخزافيين قد رحلوا إلى بلاد الشام وبلاد إيران وأنتجوا منتجات فنية حملت أساليبهم الصناعية والزخرفية منذ أواخر القرن السادس الهجرى الثانى عشر الميلادى فإن الفريق الآخر قد عادوا مرة ثانية إلى مصانعهم بالفسطاط عندما أمرهم شيركوه بذلك واستمروا فى إنتاج الخزف ذى البريق المعدنى وما يدلل على ذلك تلك القطع الخزفية ذى البريق المعدنى المكتشفة بحفائر الفسطاط والتى تفيدنا فى التعرف على أهم الزخارف المنفذة على الخزف ذى البريق المعدنى فى مصر فى العصر الأيوبى[١].

فقد ازداد استعمال الزخارف الكتابية شيوعا فى العالم الإسلامى منذ القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى، وبلغ ذروة مجده فى القرنين الخامس والسادس الهجريين/ الحادى عشر والثانى عشر الميلاديين[٢]. ولقد حملت الشقافات الخزفية ذات البريق المعدنى أنواع الخطوط من الخط الكوفى. وأيضا تميزت الزخرفة الهندسية على الخزف ذى البريق المعدنى الأيوبى بتنوعها وأن أهم ما امتازت به تلك التحف هو أن الوحدة الزخرفية التى تضم مختلف الرسوم الهندسية من رسوم دوائر ورسوم مثلثات بداخلها أحيانا زخارف نباتية ومن هذا النوع جزء من صحن من الخزف ذى البريق المعدنى الأيوبى قوام زخارفها رسم دائرة بداخلها زخارف نباتية، ثم يليها منطقة دائرية أخرى تتصل بها مناطق أقرب إلى شكل البخارية وبداخلها مناطق لوزية تحصر زخارف نباتية وبين كل بخارية وأخرى زخارف نباتية أيضا[٣].

ومن الملاحظ أن العناصر النباتية كانت هى القاسم المشترك وقد استخدمها الفنان الأيوبى كخلفية للزخرفة الرئيسية سواء كانت حيوانية[٤] أو كتابية أو

---

(١) فى الحفائر الجارية الآن بالفسطاط عثر على مجموعة من الخزف ذى البريق المعدنى الذى يمكن نسبته إلى العصر الأيوبى وسوف أقوم بفحص تلك المجموعة ودراستها لاحقاً.

(٢) إبراهيم جمعه، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص ٢٦

(٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الايوبية بالقاهرة، ماجستير، ١٩٩٥م، ص ٧٣.

(٤) يحتفظ متحف الفن الإسلامى بجزء من إناء من الخزف ذى البريق المعدنى الأيوبى تحمل رسوم حيوانين متابعين باللونين الاحمر والازرق، رقم السجل: ٢٩٣٩ /١

رسوم طيور وذلك إلى جانب استخدامها كعنصر أساسى فى الزخرفة[١].

وإذا كانت صناعة الخزف ذى البريق المعدنى قد اضمحلت فى مصر منذ نهاية القرن السادس الهجرى/ الثانى عشر الميلادى[٢]. فإنها ازدهرت فى بلاد الشام حيث بزغت مدرسة شمال سوريا فى إنتاج هذا النوع من الخزف ذى البريق المعدنى منذ نهاية القرن الخامس الهجرى حتى منتصف السابع الهجرى نهاية الحادى عشر حتى منتصف الثالث عشر الميلادى[٣]. وتميز هذا النوع بأن معظمه على هيئة الأوعية الإسطوانية الشكل والمعدة لحفظ الأدوية والتى تعرف باسم «البارلو» وزخارفها عبارة عن أشرطة أفقية أو حلزونية قوامها رسوم فروع نباتية وزهور ونباتات منقوشة بالبريق المعدنى ذى اللون الاخضر الزيتونى، وهذا الخزف يمثل قدورا وصحونا عليها كتابات دعائية ورسوم طيور فضلا عن الفروع النباتية[٤].

وقد وصل إلينا من هذا الخزف مثال رائع عبارة عن قدر ذى لون أزرق عليه زخارف نباتية باللون الذهبى ذى البريق المعدنى وبه كتابات بالخط الكوفى وكتابات بالخط النسخى يقرأ منها: «مما صنع لأسد الاسكندرانى من صنعة يوسف فى دمشق»[٥]. (لوحة ٢٣)

وأسلوب الزخرفة النباتية واجتماع الخط النسخى مع الخط الكوفى ترجح نسبتها إلى أوائل العصر الأيوبى وهذا يؤكد قولنا بأن إقبال العصر الأيوبى على استعمال خط النسخ لم يكن معناه اقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية فقط كما ذهب البعض بل سار الخط الكوفى جنبا إلى جنب الخط النسخ فى العصر الأيوبى وكتب به بالاضافة للعبارات الدعائية كتابات تسجيلية أيضا وهناك العديد من التحف المعدنية

---

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون .، ص ٧٣.

(٢) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى ،ص ١١٥.

(٣) راجع: Ettinghausen R., the "Mesopotamian" Style in Luster Painting, Islamic art and Archeology Collected Papers, Berlin, 1984, pp. 838 - 850.

(٤) ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة: أحمد محمد عيسى، دار المعارف، ١٩٨٢م، ص ٢١٨.

(٥) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ١١٦ .

الأيوبية التى حملت الخط الكوفى فى عبارات تسجيلية تحتوى على أسماء وألقاب سلاطين وأمراء البيت الأيوبى وكذلك أسماء الصناع وتاريخ ومكان الصناعة[1].

وبذلك يمكن القول أن الامتداد الطبيعى لصناعة الخزف ذى البريق المعدنى فى مصر خلال العصر الفاطمى هو العصر المملوكى[2].

وقد عرف نظام الوقف فى عصر الدولة الأيوبية حيث تنوعت أغراض الأوقاف تنوعا يدل على مدى عناية تلك العصور بالشئون الاجتماعية حيث وجدت أعيان قد حبست للصرف من ريعها على العاجزين عن أداء فريضة الحج وأعيان قد أوقفت لتجهيز البنات الفقراء إلى أزواجهن وأعيان حبست لرصف الطرق وتعديلها وأعيان أوقيفت لإطلاق الأسرى[3].

ولعل من أطرف أنواع الأوقاف ما ذكره ابن بطوطة فى رحلته عن «أوقاف الأوانى» إذ يقول انه كان ذات يوم يسيز فى بعض أزقة دمشق فرأى مملوكا قد سقطت من يديه صحيفة « صحن » من الفخار الصينى فتكسرت واجتمع عليه الناس وقال له بعضهم: أجمع شقفها واحمله معك لصاحب أوقاف الأوانى، فجمعه الصبى وذهب به إليه وأراه إياه فدفع له ما اشترى به مثل ذلك الصحن، لا شك أن هذا من أحسن الأعمال فإن سيد هذا المملوك لابد أن يضربه على كسره للصحن أو ينهره، وهو أيضا ينكسر قلبه لأجل ذلك. فكان هذا الوقف جبر للقلوب[4].

(١) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى، ج١، مركز الكتاب للنشر، ص ٢٣٥.
(٢) محمود ابراهيم، الخزف، ص ٥٢.
(٣) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٦٣.
(٤) راجع : ابن بطوطه، رحلة ابن بطوطه المسماة تحفة النظار فى غرائب الأمصار وعجائب الأسفار، دار الكتاب العالمى، ١٩٩١، ص ٥٥ - ٥٦.

المنسوجات فى العصر الأيوبى

لقد شهدت قاهرة الأيوبيين اهتمام صلاح الدين موزعا بين الحرب وبناء القلاع والحصون وإنشاء المدارس الدينية لإعلان شأن المذهب السنى والقضاء على المذهب الشيعى وهو مذهب الدولة الفاطمية. وقد كان صلاح الدين حاكما ورعا متمسكا بأهداب الدين واقفا على حدوده زاهدا فى الحياة ونعيمها كارها للترف وأسبابه حتى أنه لم يؤثر عنه لبس الحرير قط بل كان يتخذ ملابسه من الكتان أو القطن أو الصوف[١].

ومن الواضح أن صلاح الدين الأيوبى رغم كل الظروف الحربية التى أحاطت به قد حرص على ألا تتدهور صناعة النسيج وخير شاهد على ذلك ما أشار إليه عبد الرحمن الشيرزى عن جودة إنتاج صناعة النسيج[٢].

وربما كان لروح الجهاد ضد الصليبيين التى غلبت على القاهرة أثر كبير فى توقف مصانع النسيج عن الإكثار من إنتاج المنسوجات الحريرية بالمقارنة بمثيلتها التى زخرف بها فى الدولة الفاطمية[٣]. ولم يكن هذا معناه اختفاء المنسوجات الحريرية[٤].

ولقد ازدهرت مراكز عديدة لصناعة المنسوجات الأيوبية وكان من أهمها الفسطاط والقاهرة وكذلك تنيس ودمياط والبهنسا واخميم التى ازدهرت فيها جميعا صناعة أفخر أنواع المنسوجات الحريرية والكتانية والقطنية والصوفية[٥].

---

(١) عن زهد وورع وكرم وحلم وشجاعة صلاح الدين الأيوبى، راجع: بهاء الدين ابن شداد، فى سيرة صلاح الدين الأيوبى، النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، تحقيق محمد محمود صبح، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٢م، ص ٢٥-٦١.

(٢) راجع: عبدالرحمن بن نصر الشيرزى، كتاب نهاية الرتبة فى طلب الحسبة، حيث جاء فى الباب الثالث عشر الشروط اللازم مراعاتها لجودة إنتاج ودقة صناعة النسيج، والمعروف أن عبدالرحمن الشيزرى من الذين عاشوا و كتبوا خلال الدولة الأيوبية

(٣) وقد حدث هذا فى الوقت الذى نهضت فيه صناعة النسيج فى المدن الايطالية على ايدى الصناع المسلمين فى صقلية او على أيدى الاسرى المسلمين فى الحروب الصليبية واصبح من العبث العمل على انهاض مصانع النسيج التى شاخت لكى تنافس تلك المصانع الاوربية الفتية فى لوكا ،وفلورنسا ،والبندقية .راجع: عبدالرحمن فهمى، النسيج .، كتاب القاهرة ،ص ٣٩٣

(٤) فقد حدث أن أضمحل نسج الكتان بمصر فى العصر الأيوبى وزادت العناية بنسج الحرير وتطريزه وتزيين المنسوجات بالزخارف المطبوعة . زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥ .

(٥) راجع: ديماند، الفنون الإسلامية، ص ٢٥٧ .

وفى مدينة دمياط استأجر النساجون حجرات ومارسوا فى طوابقها العلوية صناعة المنسوجات فى العصر الأيوبى وهم الذين أمدوا مصانع النسيج بما كانت فى حاجة إليه من المواد الخام[1]. ويمكننا القول بأن دار الطراز لم تتوقف بل استمر عملها خلال العصر الأيوبى كما كانت من قبل[2].

وأيضا يمكن القول بأن العصر الأيوبى كان نقطة تحول هامة فى كثير من المظاهر المتعلقة بالمنسوجات حيث نجح صلاح الدين فى القضاء على الدولة الفاطمية ومنع الشعار الأخضر الخاص بالدولة الفاطمية واستخدم اللون الأصفر للمرة الأولى فى الدولة الإسلامية كما شهدت الدولة الأيوبية زيادة فى عدد الرايات فى المواكب الرسمية، و من الجدير بالذكر ان علم صلاح الدين كان أصفر اللون وفى وسطه طائر النسر[3].

وتحتفظ بعض المتاحف العالمية بأمثلة قليلة وفريدة للمنسوجات التى ترجح نسبتها إلى العصر الأيوبى وذلك بناءً على طراز الكتابة وروح الزخرفة التى تزينها أو تتطابق زخارفها مع زخارف التحف المعدنية الأيوبية والخزفية وعلى الرغم من قلة وتناثر هذه القطع بين المجموعات إلا انها تعكس بشكل جيد صورة فن المنسوجات الأيوبية.

ومن بين المنسوجات المصرية المصنوعة من الكتان فى القرن السابع الهجرى الثالث عشرالميلادى قطعتين[4] من نسيج الكتان قوام زخارفهما شريط عريض مقسم إلى ثلاثة أشرطة أوسطها أوسعها ويزخرف الشريطين العلوى والسفلى كتابة نسخية على نحو ما امتاز به العصر الأيوبى من استعمال وتطور خط النسخ فى كتابة العبارات الدعائية مثل «العز الدائم والإقبال » على أرضية نباتية[5].

(١) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٣٨.
(٢) عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ١٢٠ .
(٣) راجع: عبدالرحمن زكى، الاعلام وشارات الملك فى وادى النيل، دار المعارف، بدون تاريخ، ص ٢٩.
(٤) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحت رقم: ٣٠٨٦ .
(٥) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥ .

أما الشريط الأوسط فيزخرف بمناطق مستطيلة من الكتابات النسخية والزخارف الهندسية بالتبادل تقرأ الكتابة : «سعادة مؤيدة ونعمة مخلدة» فضلا عن الإقبال على الزخارف النباتية والأشكال الهندسية من مثلثات ودوائر ومعينات ورسوم تلك القطعة مطرزة بالحرير الأسود والأزرق(١). (لوحة ٢٤، ٢٥) وقد نسبت هاتين القطعتين إلى العصر الأيوبى اعتمادا على اسلوب الخط بالإضافة إلى مضمون العبارات الدعائية وأسلوب الصناعة، وتطابق أنواع الزخارف مع الزخارف الموجودة على التحف المعدنية الأيوبية سواء الزخارف الكتابية ومضمونها أوالزخارف النباتية والهندسية(٢).

كما توجد قطعة أخرى قوام زخرفتها أشرطة متعرجة تضم بينها جامات أو مناطق بيضية الشكل فيها أزواج من طيور ورؤوسها متقابلة و يولى كل منهما الآخر ظهره. كما يبدو التأثر بالأساليب السلجوقية فى الزخارف النباتية التى تفصل الطيور وفى الطابع الزخرفى فى رسوم الطيور نفسها بالإضافة إلى أن هذه القطعة من صناعة بلاد الشام فى القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى(٣).

كما يحتفظ نفس المتحف بمجموعة أخرى تشتمل على نفس المميزات الفنية والصناعية السائدة خلال العصر الأيوبى(٤).

---

(١) راجع: Tissus d' Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siècles, pp. 284 - 285.

(٢) راجع: مايسه محمود داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الاول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (٧-١٨ م)، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١م، ص ١٦٤.

(٣) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.

(٤) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام: ١٣١٩، ١٥٦٠٧، ١٢٦١٩/٤.

الأخشاب فى العصر الأيوبى

استمرت صناعة الأخشاب فى العصر الأيوبى واحتفظت بنفس الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى نهاية العصر الفاطمى وان ظهر خط النسخ الذى أصبح جنبا إلى جنب الخط الكوفى فى معظم الحالات وان الزخارف النباتية أصبحت تزداد دقة وإبداع فقد نجح الفنانون فى هذا العصر فى السير قدما بهذا الفن، بل أن النجارين قفزوا إلى الأمام بهذا الفن قفزة منعدمة النظير فى أى عصر آخر فبلغ فى عصرهم قمة التطور والنضوج[١].

وكذلك تطورت أشكال التقسيمات الهندسية فسارت زخرفة الطبق النجمى نحو الاكتمال كما امتازت الكتابة النسخية الأيوبية بقصر حروفها وغلظها بالنسبة للكتابة فى العصر المملوكى[٢].

ومن أمثلة التحف الخشبية الأيوبية ما يلى:

أولا: التحف الخشبية بضريح الشافعى

الأبواب

عثر على أربعة أبواب بضريح الإمام الشافعى لايزال اثنين منهم فى الضريح والثالث نقل إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة والأخير نقل إلى ضريح الإمام الليث[٣] ويتضح بجلاء الفن الأيوبى فى الحفر على الخشب وظهور بعض الطرق الصناعية والفنية التى تشهد للعصر الأيوبى بالازدهار الفنى والرقى الصناعى.

(١) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ١٢١ - ١٢٢.

(٢) راجع: عبد الرءوف على يوسف، الخشب والعاج، كتاب القاهرة، ص ٣٦٥ .

(٣) ضريح الإمام الليث: الإمام الليث بن سعد هو الإمام أبو الحارث الليث بن سعد بن عبد الرحمن الفهمى، وهو أصفهانى الأصل، مصرى المولد إذ ولد ببلدة قلقشنده إحدى قرى محافظة القليوبية، توفى الإمام الليث سنة خمس وسبعين ومائة، وقيل سبع وتسعين ومائة ودفن فى مقابر الصدف وكان قبره كالمصطبة ثم بنى على هذا الضريح فى سنة أربعين وستمائة. راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر ج٢، صـ٢٢٣ - صـ٢٢٣.

الباب الداخلى بضريح الإمام الشافعى[1]

يوجد بضريح الإمام الشافعى بابان[2] يتكون كل باب من ضلفتين حيث تحتوى كل ضلفة فى الواجهة الداخلية من حشوة ترسية طويلة بلغ عرضها ٥٤سم، يحيط بها من أعلى ومن أسفل حشوة عرضية صغيرة وتحتوى الحشوتان الطولتيان على زخارف نباتية دقيقة (أرابيسك) وزخارف هندسية داخل إطارات هندسية الشكل[3].

أما الحشوات العرضية فتحتوى على نقش كتابى بخط النسخ داخل اطارات من زخارف نباتية وتحتوى هذه الكتابات على تاريخ الفراغ من القبة (وذلك لسبع خلون من جمادى الاولى من سنة ثمان وستمائة). ويوافق هذا التاريخ ١٧ أكتوبر سنه ١٢١١م. وتحتوى أيضا على هذه الأبيات الشعرية :

الشافعى إمام الناس كلهــــم   فى العلم والحلم والعلياء والبأس

به الإمامة فى الدنيا مسلمـــة   كمـا الخلافــة فى أولاد عبــاس

أصحابه خير أصحاب ومذهبه   خيـر المذاهب عند الله والناس[4]

باب ثان من ضريح الإمام الشافعى[5]

باب خشب من مصراعين مصفح بالنحاس ويظاهره مجموعة من الحشوات الخشبية يبلغ عددها فى كل مصراع سبع حشوات ثلاث رأسية وأربع أفقية ولم يتبق منها حاليا سوى ثمان حشوات من مجموعها البالغ أربع عشرة حشوة ويبلغ مقاس كل مصراع من المصراعين ٣,٢٣ × ١,٠٥م وتشغل الحشوات نوعان من الزخرفة زخرفة هندسية قوامها شكلان من أشكال النجوم الأول نجمة ثمانية، والثانى نجمة سداسية. أما النوع الثانى من الزخرفة فى

---

(١) المقاييس: عرض ٩٣ سم، ارتفاع ٣,١٧ سم، سمك ٩ سم

(٢) راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر واولياتها الصالحون، ج ٢، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٦ م، ص ١٥٤

(٣) راجع: Creswell, the Muslim Architecture of Egypte, Oxford, MCMLIX, pp. 67 - 68.

(٤) راجع: حسن عبدالوهاب، تاريخ المساجد الاثرية، مكتبة الدار العربية للكتاب، جزءان، الطبعة الاولى، ١٩٤٦، الطبعة الثانية ١٩٩٣ م، ج١، ص ١١٢.

(٥) المتحف الإسلامى سجل رقم ١٠٥٦

هذا الباب الزخارف النباتية وتعتمد على التفريعات النباتية التى تنتهى بالأوراق النباتية والتى تكاد تكون على أشكال المراوح النخيلية وأنصافها وفيها ما هو ذو الزخارف النباتية مطابقة لمثيلاتها فى البابين السابقين[١].

باب الإمام الشافعى بالإمام الليث

يتشابه هذا الباب مع باب الإمام الشافعى السابق ذكره على بعد ٥٠٠ متر من الإمام الشافعى والتى تثبت أنها أخذت من ضريح الشافعى إذ عثرنا على اسم الشافعى منحوتا عليها إلا أن تاريخها يجئ بعد تاريخ أبواب الإمام الشافعى بثلاثة أيام ومن المرجح أن هذا الباب كان موجودا محل الباب المصفح بالفضة[٢].

وزخارف هذه الأبواب تعتمد على التكوينات الهندسية باستخدام تجميع الحشوات ونجد فى الحشوات الرأسية ثلاثة أيضا فى تروس على يمين ويسار كل حشوة ويتكون كل نصف ترس منها من ستة رءوس وعند غلق ضلفتى الباب يتقابل كل نصف ترس فى الحشوة الطولية مع نصف ترس آخر فى الحشوة الطولية المقابلة بالضلفة الأخرى، ومن الأشكال الهندسية المنفذة أيضا على البابين أشكال سداسية بداخل كل منها نجمة سداسية.

ويلاحظ فى الحشوات الأفقية ذات الزخارف الكتابية هيئة أخرى من الأشكال الهندسية على هيئة البحور بداخلها الزخارف الكتابية. وكذلك الزخارف النباتية التى تميز بغناها وتنوعها الشديد ويعتمد على الأفرع النباتية الملتفة والمنتهية بعناصر نباتية قوامها مراوح نخيلية وأنصافها[٣].

كما يحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة بحشوتين خشبيتين من تابوت كان بضريح الإمام الشافعى ٦٠٨هـ / ١٢١١م[٤].

(١) راجع: Creswell, the Muslim Architecture of Egypte, pp. 67 - 68.
(٢) راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر .، ج٢، ص ١٥٥.
(٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ١١٢.
(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقمى: ٤٠٨، ٤٠٩ .

ويتألف كل منهما من نجمة سداسية فى الوسط تتجمع حولها مناطق سداسية ولوزات وكندات فى هيئة طبق نجمى أى جانب حشوات أخرى من معينات وسدسيات حول نجوم سداسية[1]. وقد احتوت هذه التجميعات على زخارف نباتية بلغت درجة عالية من الإتقان مؤلفة من أفرع نباتية ملتفة تنتهى بأشكال مراوح نخيلية وأنصافها فى هيئات مختلفة منها ما هو ذى تفريعات أو ما يحتوى على زخارف نباتية دقيقة أو ما يجمع بين الأسلوبين ونجد ببعضها حبيبات لؤلؤ، كما احتوت بعض الحشوات على أوراق نباتية ثلاثية وعناقيد عنب. وبأعلى وأسفل كل حشوة شريط كتابى بخط الثلث على أرضية نباتية تحتوى على آيات من القرآن الكريم[2].

(١) راجع: حسن عبدالوهاب، تاريخ المساجد الاثرية، ص ١١٢.
(٢) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ١٢٦.

التوابيت

تابوت الإمام الشافعى

يعتبر من أروع المنتجات الخشبية فى العصر الأيوبى وهو مصنوع من خشب الساج على هيئة منشور مستطيل يعلوه جزء هرمى الشكل وجميع جوانبه الاربعة مغطاة بحشوات منقوشة بزخارف نباتية دقيقة الصنع وهذه الحشوات تكوّن فى تآلفها معا أشكالا هندسية من نجوم ومثلثات، والأجزاء الحابسة لهذه الحشوات (السدايب) محلاة هى الأخرى بخطوط متوازية محفورة زادت هذا التابوت جمالا على جماله[1].

أما النصوص التى نقرؤها على تابوت الإمام الشافعى، فتنقسم قسمين: قسم بالخط الكوفى مثبت على حشوة كبيرة بمقدمة التابوت وهو يتكون من أربعة أسطر، وقسم منقوش فى نهاية الجزء الهرمى الذى يعلو التابوت ويتكون من سطرين، وهو بالخط النسخ، وهو على النحو التالى:

١ـ عمل هذا الضريح المبارك للإمام الفقيه أبى عبد الله محمد بن إدريس ابن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف رحمه الله صنعت عبيد النجار.

٢ـ المعروف بابن معالى عمله فى شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة رحمه الله ورحم من ترحم عليه ودعا له بالرحمة ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين ولجميع المؤمنين[2].

ولقد جاء اسم نجار آخر من أسرة ابن معالى على تحفة خشبية أخرى من العصر الأيوبى هى منبر الجامع الأقصى الذى صنع فى حلب بأمر نور الدين

---

(١) راجع: Migeon G., Manuel., I, 314.

(٢) عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى. القاهرة، ١٩٦٣م، ص ٢٩ ـ ٣٠.

محمود بن زنكى سنة ٥٦٤ هـ/ ١١٦٨-١١٦٩م. ونقل منها إلى بيت المقدس وعلى هذا المنبر أسماء عدة صناع منهم « سليمان بن معالى» ومن المحتمل أن صانع تابوت الإمام الشافعى هو أحد أفراد أسرة سليمان بن معالى[١].

أما الكتابة الكوفية نصها :

١ ـ بسم الله الرحمن الرحيم، وأن ليس للإنسان إلا ما سعا، وأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزاء الأوفى.

٢ ـ هذا قبر الفقيه الإمام أبى عبد الله محمد بن إدريس ابن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن.

٣ ـ عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف. ولد رضى الله عنه سنة خمسين ومائة وعاش إلى.

٤ ـ سنة أربع ومائتين ومات يوم الجمعة آخر يوم من رجب من السنة المذكورة ودفن من يومه بعد العصر[٢].

وباب هذه التربة لا يزال معروضا فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة، وهو مكون من مصراعين عظيمين من الخشب ظاهرهما مغشى بصفائح من النحاس يزينها قطع صغيرة بارزة من النحاس كذلك على هيئة نجوم، أما باطن هذين المصراعين فتبدو فيه الحشوات الخشبية ذات الزخارف النباتية الجميلة[٣].

تابوت أم الملك الكامل بقبة الإمام الشافعى

كما توجد بقبة الإمام الشافعى تحفة خشبية من العصر الأيوبى ترجع إلى سنة ٦٠٨ هـ/ ١٢١١م تابوت فوق قبر أم الملك الكامل[٤].

---

(١) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦٣ ـ ٤٦٤.

(٢) والتربة التى فيها هذا التابوت الرائع بناها السلطان صلاح الدين سنة ٥٧٢ هـ / ١١٧٦م لتكون مثوى للإمام الشافعى الذى كان له فى نفس صلاح الدين مكانة عظيمة مما دفعه إلى إعادة بنائها وإلى تشييد مدرسة عظيمة بجوارها لتدريس فقهه ،ولكن المدرسة ضاعت معالمها .راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى ،، ص ٢٩ ـ ٣٠ .

(٣) عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الايوبى، ص ٢٩ ـ ٣٠.

(٤) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 316.

وتتألف جوانبه الأربعة من حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة تشبه حشوات تابوت الإمام الشافعى وتؤلف مثلها أطباقا نجمية وعلى تابوت هذه الأميرة كتابة تاريخية بخط النسخ نصها:

«بسم الله الرحمن الرحيم هذا قبر السيدة الشهيدة المرحومة الفقيرة إلى رحمة ربها والدة الفقير إلى رحمة ربه محمد ولد مولانا السلطان الملك العادل العابد المجاهد المرابط المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد الملوك والسلاطين قامع الخوارج والمتمردين قاهر الكفرة والمشركين أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين اللهم أقم بها منار الحق واعله واجعل أيامهما عامة البركات على الإسلام وأهله وأدم اعزاز الدين بماضى عزمها ونصله وأزق عدوهما نار انتقامك وصلة برحمتك يا أرحم الراحمين وصلواته على سيدنا محمد خاتم النبيين. توفيت فى سنة ثمان وستماية قدس الله روحها ونور ضريحها وأسكنها الجنة مع المتقيين»[١].

ثانياً: التوابيت بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة

تابوت المشهد الحسينى

من أهم التحف الخشبية الأيوبية الذى نقل من المشهد الحسينى[٢] بالقاهرة إلى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة. وهو مصنوع من خشب الساج الهندى ويتألف من ثلاثة جوانب طولها ١٨٥سم، ١٣٥ سم، ١٣٢سم. كما تنقسم هذه الجوانب إلى مناطق مستطيلة تحبسها إطارات عليها كتابات بخط النسخ الأيوبى وبالخط الكوفى، وتضم هذه المناطق المستطيلة حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة مرتبة فى أطباق نجمية أو أشكال مسدسة أما الكتابات المنقوشة على هذا التابوت فكلها من القرآن الكريم[٣]. (لوحة ٢٦)

---

(١) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦٤.

(٢) من التحف الرائعة التى جمعت بين الكتابة الكوفية والنسخية تابوت المشهد الحسينى الذى عثر عليه ملاصقا لجدار الغرفة التى تحت أرض القبة الحالية لهذا المشهد بالقاهرة وصاحب الفضل فى العثور عليه المرحوم حسن عبدالوهاب. راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٢٥.

(٣) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦٤ .

ومنها على سبيل المثال «آية الكرسى»، «وما توفيقى إلا بالله»، «نصر من الله وفتح قريب»، «الملك لله»، «الملك لله»، «العزة لله»، «وما بكم من نعمة فمن الله». وهذه النصوص الكتابية على كثرتها وتنوع أشكالها لا نجد بينها جملة تحمل تاريخ الصنع أو تساعد بنصها على تحديد هذا التاريخ، ولكننا نستطيع أن نحدد العصر الذى صنع فيه هذا التابوت على وجه قريب من الصحة على أساس مقارنة زخارفه وطراز كتابته بتابوت آخر يتضمن نصا تاريخيا يشير إلى السنة التى عمل فيها ويذكر اسم الصانع الذى صنعه هو تابوت الإمام الشافعى الذى لا يزال موجودا فى قبته العظيمة[1].

تابوت الأمير حصن الدين ثعلب ٦١٣هـ/ ١٢١٦م

يوجد فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة ثلاثة جوانب من تابوت خشبى للأمير حصن الدين ثعلب سنة ٦١٣هـ/ ١٢١٦م[2].

وتتألف من مناطق مستطيلة تضم بعضها حشوات ذوات زخارف نباتية وبينها كتابات بخط النسخ. حيث تتكون من ثلاثة أشرطة عرضية فبأعلى الحشوة شريط كتابى ضيق بخط الثلث على أرضية نباتية وبأسفله شريط آخر أكثر اتساعا به زخارف نباتية تتكون من الأفرع الملتفة التى تنتهى بمراوح وأنصاف مراوح نخيلية وأوراق عنب ثلاثية مثقوبة الوسط أما الشريط الأخير فهو أوسعهم ومقسم إلى مربعات ومستطيلات تحصر أشرطة كتابية بخط الثلث على أرضية نباتية وشغلت المربعات والمستطيلات بزخارف نباتية من أفرع ملتفة وأوراق نباتية ثلاثية وهيئات مختلفة من المراوح النخيلية منها ما هو ذو فصين جانبين أو اختزل فيه أحد الفصين على هيئة التواء بسيط. أما الزخارف

(١) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٢٥ .
(٢) رقم السجل: ٤٣٧.

الكتابية التى تشغل المساحات بين المناطق المربعة والمستطيلة فهى تبدأ بآيات قرآنية من سورتى البقرة والاعراف ثم يختتم بألقاب وأسماء صاحب التابوت الأمير حصن الدين ثعلب[١].

أما الجانب الرابع من هذا التابوت فمحفوظ فى متحف فكتوريا وآلبرت بلندن. وزخارفه مشابهة للجوانب السابقة كما تحتوى على النص المتضمن لتاريخ الوفاة «٦١٣ هـ ١٢١٦م»[٢].

تابوت الملك الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٧ هـ/١٢٤٩م

تابوت السلطان الصالح نجم الدين أيوب يتوسط هذا التابوت ضريحه وتبلغ مقاساته ١,٣٠ X ٢,٣٣م، وارتفاعها ١,٢٨ م، وتقوم زخارف هذا التابوت على ظاهرة الحشوات الخشبية حول نجوم سداسية منحوتة نحتا دقيقا، ومناطق مثمنة تحيط بها نجوم خماسية وكندات ونجوم ثمانية تحيط بها حشوات مجمعة وقد احتوت هذه الحشوات على زخارف نباتية محفورة حفراً بارزاً قوامها هيئات مختلفة منها ما هو ذو فصوص جانبية يملؤهما تعريقات، وقاعدة واحدة على هيئة التواء كما احتوت على أشكال مختلفة من المراوح النخيلية وعناقيد العنب، وكتب فى إطار هذا التابوت آيات قرآنية بخط النسخ على أرضية من زخارف نباتية وكتابة تشير إلى وفاة الملك الصالح نجم الدين أيوب بالمنصورة فى منتصف شهر رمضان سنة ٦٤٧ هـ/ ١٢٤٩م[٣] (لوحة ٢٧).

ثالثاً: التحف الخشبية بعمائر الملك الصالح نجم الدين أيوب

يوجد عدد من التحف الخشبية الرائعة فى عمائر السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب مثل ضريحه ومدرسته وضريح زوجته شجر الدر[٤] حيث

---

(١) راجع: Migeon G., Manuel., I, pp. 315 - 316.

(٢) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٢٥ .

(٣) راجع: عبدالرحمن فهمى، شجرة الدر، كتاب القاهرة .، ص ١٩٢ -١٩٣ .

(٤) الطراز الخشبى المزين بنقوش بالحفر البارز الدقيق والمكتوب فيه بالخط الكوفى آيات من سورة الفتح والذى يحيط بتجويف المحراب وبالجدران الاربعة يعتبر من أندر التحف الخشبية القاهرية فى العصر الفاطمى والتى أعيد استعمالها فى ضريح شجرة الدر فى سنة ٦٤٧هـ/ ١٢٤٩م. راجع: عبدالرحمن فهمى، شجرة الدر، كتاب القاهرة .، ص١٩٣ ـ ١٩٥ .

يتضح عليهما مميزات الحفر على الخشب فى العصر الأيوبى[1].

التحف الخشبية بضريح الصالح نجم الدين أيوب

يوجد بضريح الصالح نجم الدين أيوب مجموعة من التحف الخشبية التى يتضح عليها ملامح الحفر على الأخشاب الأيوبية منها ما يلى :

الأبواب

وأهم هذه الأبواب هو الباب المؤدى إلى حجرة الدفن يتكون من مصراعين يتكون كل منهما من ثلاث حشوات افقية وحشوتين رأسيتين ويزين الحشوات الأفقية تصميم هندسى قوام زخارفة عبارة عن: مستطيل مستدق الطرفين وبداخله زخارف نباتية وعلى جانبيه شكلان سداسيان يشغل داخل كل منهما زخارف نباتية قوامها ورقة نباتية ثلاثية مثقوبة ومراوح وأنصاف مراوح نخيلية. أما الحشوات الرأسية فيتوسط كل منها حشوة مستطيلة بداخلها تصميم هندسى قوامه نجمة سداسية فى المنتصف بوسطها ورقة نباتية ثلاثية أوتتصل الأضلاع الخارجية للنجمة تكوينات هندسية بداخل كل منها مروحة نخيلية، ويحيط بالحشوة المستطيلة إطار خشبى خال من الزخرفة ثم اطار آخر قوام زخارفة تكوينات هندسية بداخلها أوراق نباتية ثلاثية وأنصاف مراوح نخيلية[2].

الشبابيك

يطل ضريح الصالح نجم الدين على الشارع بثلاث فتحات بكل منها شباك من ضلفتين وزخارف الشباكين الجانبين متشابهة، ويزخرف كل ضلفة منهما أربع حشوات رأسية قوام زخارف كل منها حشوة مستطيلة يتوسطها نجمة سداسية بوسطها ورقة نباتية خماسية وبنهاية الحشوة من أعلى ومن أسفل نصف نجمة سداسية، بداخلها زخارف نباتية، وتحصر النجمة السداسية

(١) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 316.

(٢) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ١١٥.

وانصاف النجوم بينها أربع أوراق نباتية، ولكل حشوة إطار خارجى على هيئة حرف كوفى متكرر ذو طابع هندسى، وبكل ركن من الأركان هذا الارخات ورقة نباتية ثلاثية. أما الفتحة الوسطى وهى أوسع من الجانبين فيشغلها أيضا شباك من ضلفتين تختلف زخارفه عن الشباكين الجانبين فيشغل كل ضلفة منها ثلاث حشوات أفقية تحصر بينها حشوتين رأسيتين ويتوسط الحشوة الأفقية الأولى من أعلى مستطيل ذو طرفين مستدقين، وبداخله زخرفة كتابية بالخط الكوفى تقرأ «الحمد لله على نعمه» وعلى جانبيها حشوتان بداخلهما زخارف نباتية. وبأسفل الحشوة الأفقية السابقة حشوة رأسية كبيرة يتوسطها حشوة صغيرة زخارفها مشابهة للحشوات الرأسية فى الضلفة السابقة، من حيث أشكال نجوم نباتية قوامها أوراق نباتية ثلاثية وأنصاف مراوح نخيلية، وبوسط كل إطار مستطيل مستدق الطرفين بداخله كتابة كوفية. ويليها الحشوة الأفقية الثانية، وهى مشابهة للحشوة الأفقية السابقة عدا أن العبارة الكتابية تقرأ : «الحمد لله وحده» ويليها الحشوة الأفقية الأخيرة، وهى مشابهة للسابقتين عدا أن العبارة الكتابية تقرأ «العز الدائم»[1].

أما الضلفة الأخرى وهى اليسرى فمشابهة للضلفة السابقة من حيث التكوين والزخرفة، عدا أن العبارة داخل الحشوات الأفقية مختلفة، فتقرأ فى الحشوة الأولى «الحمد لله ببركته»، وبالحشوة الوسطى «الحمد لله وحده»، والحشوة الاخيرة تقرأ «على نعمه».

أما الفتحة التى تطل على المدارس الصالحية، ففيها شباك يتكون من ضلفتين، ويتألف كل منهما من ثلاث حشوات أفقية، تحصر بينها أربع حشوات رأسية، وقوام زخارف الحشوات الأفقية شكل سداسى فى المنتصف تشغله أوراق نباتية ومراوح نخيلية وإلى اليمين واليسار حشوتان مستطيلتان بطرفين جهة الشكل السداسى، وبداخل كل منهما أوراق نباتية ومراوح نخيلية، أما الحشوات الرأسية، فيشغلها تكوينات هندسية قوامها نجمة سداسية

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ١١٦.

بداخلها ورقة نباتية ثلاثية، ويتصل بالنجمة من أعلى ومن أسفل معينات، وتحصر المناطق الهندسية الناتجة عن هذا بداخلها أوراق نباتية ثلاثية[1].

يحتفظ الضريح أيضا بدولابين يقعان على جانبى المحراب، وبكل دولاب باب من ضلفتين، ويتكون كل منها من حشوتين أفقيتين تحصران بينهما أربع حشوات رأسية. ويزخرف كل من الحشوتين الافقيتين نجمة سداسية فى المنتصف بداخلها ورقة نباتية ثلاثية وإلى يمين ويسار النجمة السداسية مناطق سداسية متماسة الرؤوس بداخلها أورق نباتية ثلاثية، ويحف بها من أعلى ومن أسفل مراوح نخيلية وأنصافها. أما الحشوات الرأسية، فيزخرف كل منها نجمة سداسية فى المنتصف بوسطها ورقة نباتية ثلاثية، وتتصل بالرأسين العلوى والسفلى للنجمة نصفا نجمتين سداسيتين بكل منهما زهرة زنبق بداخلها ورقة نباتية ثلاثية، وبالمناطق المحصورة بين هذه الأشكال النجمية أوراق نباتية ثلاثية، ويشغل إطار الحشوات الرأسية زخارف نباتية عبارة عن ورقة نباتية متكررة[2].

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ١١٦.

(٢) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ١١٥ـ ١١٧.

باب المدرسة الصالحية[(١)]

الباب مصنوع من نوعين من الخشب، خشب الصنوبر، وخشب الساج ومصراعاه مكونان من حشوات مجمعة متنوعة الأشكال.

ويتكون كل مصراع من ثلاث حشوات أفقية وبداخلها زخارف هندسية ونباتية وحشوتين رأسيتين كبيرتين تعتمد فى زخرفتها على ظاهرة الحشوات المجمعة التى تكون تصميما هندسيا قوامه نجمة سداسية فى المنتصف تحيط بها حشوات هندسية ويشغل هذه التجميعات الهندسية زخارف نباتية قوامها مراوح نخيلية وأوراق نباتية ثلاثية. ويحيط بهذه الحشوات ثلاثة أشرطة كتابية، الشريطان الخارجيان بالخط الكوفى على أرضية نباتية والكتابة عبارات دعائية منها «البركة الكاملة» «النعمة الشاملة». «السعادة الدائمة» وأيضا «الأعمال بالنيات» «الندم توبة» «الحرب خدعة». أما الشريط الأوسط فهو بخط النسخ على أرضية نباتية أيضا، وبين الحشوات الأفقية والحشوات الرأسية توجد أشرطة زخرفية ضيقة قوام كل منها أوراق نباتية محصورة بين زخارف على هيئة حروف كوفية متكررة[(٢)].

رابعاً: التحف الخشبية بضريح الخلفاء العباسين وشجر الدر

بأسفل الحشوات الجصية بارتفاع ثلاثة أمتار من سطح ضريح الخلفاء العباسيين إفريز خشبى يؤزر الجدران الأربعة الداخلية عليه كتابات بالخط الثلث باللون الابيض تشتمل على نصوص قرآنية من سورة الفتح والنور. كما يوجد بهذا الضريح ثلاثة أبواب وثمانية تراكيب (لوحة ٢٩) أقدمها باسم أبو نادله وهذه التركيبة مكونة من قاعدة رخامية يحيط بأعلاها إطار

---

(١) المقاييس: ارتفاع المصراع ٤,٧٥م ،العرض ١,٥٥م بمتحف الفن الإسلامى رقم سجل ٦٠٢

(٢) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ٨٤ .

خشبى عليه كتابات بخط النسخ الأيوبى تدعو له بالرحمة وتسجل تاريخ وفاته فى ١٠ ربيع ٦٤٠ هـ/١٢٤٢م. كما يوجد بضريح شجر الدر افاريز خشبية منها افريز عرضه ٤٦سم يرتفع عن الأرض بمقدار ٢,٨٣ م وهذا الإفريز يحيط بالجدران الأربعة من الضريح بما فى ذلك فتحات الأبواب وتجويف المحراب، وأيضا يوجد إفريز خشبى آخر عليه كتابات نسخية باللون الأبيض ذكر فيه اسم صاحبة الأثر وهى «عصمة الدنيا والدين والدة المنصور خليل»[١].

خامساً: الحشوات الخشبية الأيوبية بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة

وصلنا من العصر الأيوبى أيضا نماذج من صناعة تشبيكات الخشب الخرط المعروف بالمشربيات[٢] ومنها شراعة باب[٣]، وكان أصلها من ضريح السيدة نفيسة، ويرجع إلى تاريخ ترميم الضريح فى سنة ٦٣٨هـ/ ١٢٤٠م. وتأخذ الشراعة شكل عقد يحيط به إطار به نصوص قرآنية، على أرضية من الزخارف النباتية، وذلك بخط ثلث جميل ويضم العقد من أعلى خمسة أسطر بخط الثلث أيضا نصها: «رحمة الله وبركاته عليكم أهل البيت إنه حميد مجيد هذا مشهد السيدة نفيسة ابنة الحسن بن زيد بن أمير المؤمنين على ابن أبى طالب صلوات الله عليهم أجمعين توفيت السيدة نفيسة صلوات الله عليها فى شهر رمضان المعظم سنة ثمان ومايتين».

وأسفل هذا النص شريطان عرضيان من خشب الخرط يحتويان على كتابة كوفية من القرآن الكريم نصها: «أنما يريد الله ليذهب (عنكم) الرجس أهل

---

(١) راجع: حسنى نويصر، العمارة الإسلامية فى مصر، عصر الايوبيين والمماليك، مكتبة الزهراء، ١٩٩٦م، ص ٩٨.

(٢) هذه الطريقة تقوم على تجميع قطع صغيرة من الخشب المخروط على أشكال مختلفة حتى تبدو كأنها شبكة منسوجة من قطع خشبية صغيرة بينها فتحات تكشف عما وراءها وكانت تجمع معا على هيئة خاصة وينشأ عن تجميعها زخارف شتى من أشكال نباتية أو كلمات عربية أو مزهريات أو غير ذلك، وهو ابتكار إسلامى جاء تحت ضغط العوامل الجوية وقلة الموارد الطبيعية من الاخشاب، ويضاف إلى ذلك النظام الاجتماعى الذى كان يفرض الحجاب على السيدات، وهذه الطريقة التى استخدمت لسد نوافذ المنازل والقصور تساعد على دخول الضوء والنسيم إلى الداخل وتمكن فى نفس الوقت السيدات من مشاهدة ما يجرى فى الخارج دون أن يراهن من هو بالخارج . راجع: عبد العزيز مرزوق: الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والاندلس ج ٢ص١٥٧ ـ ١٥٨.

(٣) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحت رقم سجل: ١٦٥٥ .

البيت ويطهركم تطهيرا» وقد طعمت الكتابة بالعاج وبأخشاب ثمينة، كما امتازت بالتحوير الشديد وبأنها غير منقوطة أما ظاهر الشراعة فيتألف من أجزاء للسابق يضم القسم العلوى خمسة أسطر من خط الثلث، به دعوات وصلوات على سيدنا محمد وآل البيت، ولكل أسلوب النص أقرب إلى العبارات الشيعية منه إلى العبارات السنية المألوفة، ويلى هذا أربع حشوات بها آيات قرآنية[1].

كما توجد حشوة خشبية أخرى تحتوى على زخارف نباتية محفورة قوامها قطاعان رأسيان يشغل كل منهما جامتان على هيئة أوراق نباتية ثلاثية زخرف إطارهما بحبيبات اللؤلؤ. وقد شغل رأس كل جامة بورقة نباتية ثلاثية مثقوبة، كما شغل الحشوة كلها زخارف من فروع نباتية ومراوح نخيلية[2].

كما توجد قطعة خشبية هامة مؤرخة بربيع الأول من سنة أربع وتسعين وخمسمائة[3] كانت على عتب باب قيسارية فى دسوق بمصر السفلى طولها ١٢و٢م[4] وهذه القيسارية كانت وقفا من بين الأوقاف العديدة التى أوقفها الناصر صلاح الدين الأيوبى على خانقاة سعيد السعداء، عليها كتابة بخط النسخ يظهر عليها بجلاء مميزات الكتابة النسخية الأيوبية وتشتمل القطعة على أربعة أسطر طويلة يمكن قراءتها على النحو التالى:

١ - العزة لله وحده.

٢ - اللهم ارحم الملك الناصر صلاح الدنيا والدين و(ا)رضى عنه الذى

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ١١٧ - ١١٨.

(٢) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ٢٠٩٩ .

(٣) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ٣٠ صالة ٥

(٤) يؤكد هذا النص ان القيسارية المشار اليها كانت قد أوقفت على صوفية خانقاه سعيد السعداء والذى أوقفها هو السلطان الناصر صلاح الدين وان أخاه العزيز عثمان كان قد أمر بعمل باب جديد لها ونقش عليه النص السابق . راجع: المقريزى، الخطط، ج٢، ص٤١٥، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٤، ص ٥٠، دولت عبدالله، معاهد تزكية النفوس فى مصر، مطبعة حسان بالقاهرة، ١٩٨٠م، ٧٥ ـ ٧٧، عاصم محمد رزق، خانقاوات الصوفية فى مصر فى العصرين الأيوبى والمملوكى، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٧م، ص ٢٣٠ ـ١٣٣ .

أنعم على الصوفية بهذه القيصرية وأوقفها على نفعيهم التى تعرف بدار السعيد السعدا(ء)[1] المحروسة القاهرة.

٣ - مما أمر بهذا الباب الجديد والفتح السعيد سيد الملوك والعبيد عماد الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين عضد الدولة القاهرة تاج الملة الزاهرة نظام العالم فلك.

٤ - المعالى الملك العزيز عثمان بن يوسف بن أيوب ظهير أمير المؤمنين خلد الله ملكه في تاريخ. ربيع الأول سنة أربع وتسعين وخمسماية وصلى الله على محمد وآله وأصحابه أجمعين[2]. (لوحة ٣٠)

كما وصلنا من العصر الأيوبى تحف خشبية قليلة من الخشب المطعم بالعاج التى تمتاز نقوشها بالعناية الفائقة. ومن الطبيعى أن تظل الأساليب الفاطمية متبعة فى الحفر على العاج فى العصر الأيوبى وعلى أيه حال فقد وصلتنا تحفة من العاج تنسب إلى العصر الأيوبى[3].

---

(١) دار سعيد السعداء: وهو الاستاذ قنبر ويقال عنبر وربما كان اسمه بيان ولقبه سعيد السعداء أحد الأستاذين المحنكين خدام القصر عتيق الخليفة المستنصر قتل فى سابع شعبان سنة أربع واربعين وخمسمائة ورمى برأسه من القصر ثم صلبت جثته بباب زويله من ناحية الخرق (باب الخلق حاليا) وكانت هذه الدار مقابل دار الوزارة فلما كانت وزارة العادل رزيك بن الصالح طلائع ابن رزيك سكنها وفتح من دار الوزارة إليها سردابا تحت الارض ليمر فيه ثم سكنها الوزير شاور بن مجير فى أيام وزارته ثم ابنه الكامل فلما ملك صلاح الدين البلاد عمل هذه الدار برسم الفقراء الصوفية الواردين من البلاد الشاسعة ووقفها عليهم سنة تسع وستين وخمسمائة وأوقف عليها أوقاف عديدة . راجع: المقريزى، الخطط .، ج٢، ص ٤١٥ .

(٢) راجع: Berchem M.V., Carpus Inscriptionum, Paris, 1903, pp. 645 - 646.

(٣) محفوظة فى متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٣٣٣ .

الزجاج فى العصر الأيوبى

لقد بلغت صناعة الزجاج فى مصر والشام فى العصر الأيوبى درجة كبيرة من الرقى والازدهار، فقد سارت هذه الصناعة على النهج والأساليب التى كانت متبعة فى العصر الفاطمى[1].

وقد شهد هذا العصر ظهور أساليب صناعية وزخرفية جديدة بدأت منذ العصر الأيوبى واكتمل نضوجها فى العصر المملوكى مثل الزخرفة بالمينا وعلى الرغم من أن مصر والعراق وإيران ساهمت بنصيب وافر فى إنتاج الزجاج المموه بالمينا إلا أن فضل تقدم وازدهار هذه الصناعة يعود إلى سوريا[2].

فصنعت بهذا الأسلوب الأوانى الكثيرة من الأكواب والكؤوس والدوارق والقماقم والصحاف والطسوت والشماعد وغير ذلك وكلها اتسم بالرشاقة والانسيابية التى امتازت بها كل منتجات العصر الأيوبى[3].

كما أمر صلاح الدين برعاية عمال الزجاج ومساعدتهم فى فتح مصانعهم وأغدق عليهم المال رغم انشغاله فى الحروب الصليبية ولقد تأثر عمال الزجاج بالحروب. ولما تولى ابنه العزيز عماد الدين مصر جاهد على زيادة الإنتاج وكان بينه وبين أخيه الأفضل والى دمشق منافسة فى إنتاج الزجاج كما كانت الاسكندرية من أكبر أسواق العالم لبيع المنتجات الزجاجية المزركشة ذات الطابع العربى[4].

ولقد بلغت صناعة التحف الزجاجية الأيوبية فى مصر والشام برعاية سلاطين بنى أيوب وكان فخر هذه الصناعة تزيين التحف بالزخارف المذهبة

(١) راجع: سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ١٦٣.
(٢) راجع: ديماند، الفنون الإسلامية، ص ٢٣٨ .
(٣) راجع: عبدالرءوف على يوسف، الزجاج، كتاب القاهرة، ص ٣٣٩ .
(٤) رؤوف نحاس، صناعة الزجاج، ص ٥.

والمموهة بالمينا[١] وطبيعى أن أصول هذه الصناعة ترجع إلى العصر الفاطمى حين بدأ صناع الزجاج يزينونه بالزخارف المذهبة والمدهونة بالالوان التى تبدو كأنها البريق المعدنى. وكانت الزعامة فى إنتاج هذا الزجاج المموهة بالمينا للشام ومصر حيث أقبل صناع الزجاج منذ القرن السابع الهجرى على استعمال الرسوم الآدمية فى زخارفهم وكانوا يضعونها فى أشرطة، ومناطق مستطيلة أو دائرية كما شملت رسوم لمناظر وموضوعات تصويرية تكاد تشبه ما نفذ على المواد الأخرى فى تلك الفترة[٢].

كما اتسمت أشكال الأوانى الزجاجية بالرشاقة والانسيابية التى امتازت بها كل منتجات العصر الأيوبى، ليس من حيث الشكل فقط. بل من حيث الزخارف الحيوانية والنباتية التى دبت فيها الحياة مرة أخرى بعد أن زال عنها أسلوب سامراء المحور. وقد حظى الزجاج الأيوبى بالزخارف الكتابية المكونة من الجمل الدعائية مثل « العمر السالم والجد الصاعد والإقبال »، « الدولة الباقية والسلامة الدائمة » و «العافية والنعمة السابغة والراحة »، « والإقبال الزائد والجد الصاعد والنعيم الخالد » وكلها مكتوبة بالخط النسخى. ويمكن تقسيم الزجاج الذى صنع فى العصر الأيوبى اعتمادا على زخارفه إلى مناطق وتواريخ معينة، فنسب إلى الرقة الزجاج المزخرف بالحبيبات التى ظهرت على الكؤوس ذوات الفوهات المتسعة والأشرطة الكتابية المحصورة داخل مناطق مستطيلة وجعلها من أهم مميزات زجاج الرقة كما حدد الفترة الزمنية لزجاج سوريا (١١٧٠ ـ ١٢٧٠ م). وزجاج دمشق مابين (١٢٥٠ إلى ١٣١٠) وزجاج الفسطاط (١٢٧٠ إلى ١٣٤٠م)[٣].

---

(١) وطريقة الترصيع بالمينا ظهرت لأول مرة فى العصر الأيوبى ثم ذاعت فى العصر المملوكى، وهى تتلخص فى رسم الزخارف بالمينا على جدار الزجاج، والمينا هى عجينة تتكون من الأكاسيد المختلفة التى تسحق مع قطع صغيرة من الزجاج ثم تخلط بمادة زيتية ثم تتحول إلى محلول بواسطة الحرارة. راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ١١٣.

(٢) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٦٠٢ .

(٣) سعاد ماهر، الفنون الإسلامية، ص ١٦٣.

ويحتفظ متحف الفن الإسلامى بالقاهرة[1] بقنينة من الزجاج المموه بالمينا باسم الملك الناصر صلاح الدين يوسف الثانى سلطان حلب المتوفى سنة ٦٥٨ هـ/ ١٢٦٠م وتمتاز هذه القنينة بالرقة والتناسب فهى ذات رقبة طويلة رشيقة تزينها حلية دائرية بارزة ولها فوهة متفرجة قليلا والبدن ذات أكتاف مائلة، أما الجزء الأسفل فينحدر باستدارة إلى الداخل وله قاعدة مرتفعة مخروطية الشكل تنتهى من أسفل بحلقة بارزة وزخارف الفوهة عبارة عن أشرطة دائرية بسيطة وتحمل الرقبة كتابة مذهبة بحروف الخط النسخ الأيوبى تشتمل على اسم السلطان الناصر صلاح الدين يوسف[2].

أما البدن فمزخرف بالتذهيب والمينا برسوم نباتية دقيقة داخل ثلاث جامات[3]. كما يحتفظ القسم الإسلامى بمتحف برلين بقنينة من الزجاج المموه بالمينا ارتفاعها ٢٨ سم، ومحيطها ٥٩ سم وعليها تذهيب والمينا متعددة الألوان ويحتوى على شريط عريض رسم عليه مناظر تصويرية ظهرت بكثرة على منتجات العصر الأيوبى وهى مناظر للعبة الكرة والصولجان (البولو) (لوحة ٣١) حيث رسم اثنى عشر فارسا من لاعبى الصوالجة وحول رؤوسهم هالات وفوق هذه المنطقة افريز من رسوم حيوانات تعدو خلف بعضها يفصل بينها ثلاث دوائر صغيرة شغلت كل دائرة بوريدة ذات خمسة فصوص وفوقها رسوم فروع نباتية محرفة عن الطبيعة تعلوها رسوم الطيور[4]. وزجاج هذه القطعة دقيق الصنعة وبه تضليع بسيط ويمكن من خلال مقارنة هذه القطعة وزخارفها بمنتجات العصر الأيوبى نجد أنها تتشابه فى كثير من الزخارف مع تحف الملك الصالح نجم الدين أيوب مما يجعلنا ننسب هذه القطعة إلى العصر الأيوبى فى فترة الصالح نجم الدين أيوب وأنها صنعت فى مدينة دمشق[5].

---

(١) سجل رقم: ٤٢٦١

(٢) السلطان الناصر صلاح الدين يوسف: راجع ترجمته فى الجزء الأول، ص ١٧٠.

(٣) راجع: عبدالرءوف على يوسف، الزجاج، كتاب القاهرة، ص ٣٣٩ .

(٤) راجع : عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ٨١.

(٥) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٠٢ .

ومن جهة أخرى يتضح ازدهار وتقدم وتنوع المنتجات الزجاجية فى العصر الأيوبى من خلال دراسة تصاوير المخطوطات الأيوبية التى حملت الكثير من أشكال التحف الزجاجية وكذلك وصلنا رسوم لمشكاوات زجاجية وردت فى الشريط الزخرفى بالحائط الداخلى بقبة الإمام الشافعى على هيئة البدن المنتفخ والقاعدة المستقيمة والفوهة المتسعة كما يزخرف هذه المشكاوات أشكال المراوح النخيلية وأنصافها، ومنها ما ورد على صنج العقد الحجرى بإحدى نوافذ المدارس الصالحية وهى تتفق مع أشكال المشكاوات بضريح الإمام الشافعى من حيث الشكل العام[1]. كما خلا كل منها من المقبضين الجانبيين وبينما نجد القاعدة فى مشكاوات الإمام الشافعى على هيئة خط مستقيم نجدها فى المدارس الصالحية مختلفة ويخرج من منتصف كل قاعدة زهرية بأعلاها زخارف نباتية وأيضا وصلنا عدد من أشكال المشكاوات نفذت على بعض شواهد القبور الأيوبية تتفق جميعها مع هيئة المشكاة فى تصاوير مخطوطة مقامات الحريرى[2].

---

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ٢٠٠ ـ ٢٠١ .

(٢) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص٦٥، ورقة ٨٤.

النحت فى العصر الأيوبى

ازدهرت صناعة النحت على الحجر والجص فى العصر الأيوبى ويشهد بذلك معظم ماوصل إلينا من العمائر الأيوبية فعلى الرغم من قصر الدولة الأيوبية في مصر والشام واليمن إلا انها تركت بصمات واضحة فى شتى النواحى المعمارية ومنها النحت ويتضح هذا فى القسم الأسفل من مئذنة الباب الأخضر بالمشهد الحسينى بالقاهرة، وزخارف مئذنة المدرسة الصالحية وقبة السادات الثعالبة وغيرها مما يوضح أن هذه الزخارف قريبة من مثيلها فى المغرب خلال القرنين الرابع والخامس الهجرى/العاشر والحادى عشر الميلادى[1].

فلقد انشئت المدارس الدينية السنية وتطورت بذلك عمارة المسجد فأصبح يتكون من صحن وإيوانين أو أربعة إيوانات كما أنشئت فى هذا العصر كثير من الخانقاوات وهى الدور المخصصة لإقامة الصوفية بالإضافة إلى ازدهار العمارة الحربية وتطور مع رقى الابنية فن النحت على الحجر والرخام[2].

ومن الأمثلة الدالة على تقدم وازدهار فن النحت فى العصر الأيوبى الزخارف الجصية والرخامية بضريح الخلفاء العباسيين (٦٤٠ هـ/١٢٤٢م) منها حشوة مستطيلة من الجص تحيط بطاقية المحراب ويتوسط هذه الحشوة عقد منكسر ملء داخله بالمقرنصات كما يحيط به أطار من الكتابات الكوفية على أرضية من الزخارف كما يعلو كل باب من الداخل حشوة مستطيلة من الجص يتوسطها عقد منكسر ملء داخله بصفين من الأضلاع المشعة مزخرفة بكتابات كوفية وأيضا تتكون منطقة الانتقال من الداخل من صفين من حنايا كل صف من ثلاث حنايا أفقية مكسية بالجص ومزخرفة بتكوينات هندسية ونباتية بألوان

(١) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٦٣٦

(٢) راجع: حسنى نويصر ،العمارة الإسلامية فى مصر، عصر الايوبيين والمماليك، مكتبة الزهراء، ١٩٩٦م، ص ١-٢ .

ذهبية حمراء وسوداء تشبه إلى حد كبير جلود الكتب بالإضافة إلى الشبابيك الجصية ذات الزجاج المعشق. كما يوجد أيضا بضريح شجر الدر حشوات مستطيلة من الجص يتوسطها عقد منكسر ملء بالمقرنصات ذات الدلايات بينما زخرف الإطار الخارجي بكتابات نسخية على أرضية من الزخارف النباتية وهذه الكتابات من سورة الفتح[١].

ولقد وصلنا عدد كبير من شواهد القبور وكذلك النصوص التأسيسية التى يتضح عليها أسلوب فن النحت على الحجر والرخام فى العصر الأيوبى وأسلوب الكتابة التى كانت تتم بطريقتين الاولى بالحفر الغائر وهى أقدم الطرق وأيسرها والأخرى الحفر البارز وهى تتطلب تصميما كتابيا سابقا وعناية خاصة فى التنفيذ فكانت هذه الطريقة تتم بإعداد الشاهد ثم تخطيطه أولا بخطوط أفقية على مسافات متساوية ثم يكتب النص فوقها بالمداد وباستخدام القلم ثم يتم حفر ما حولها بآلات دقيقة ثم تسوى متون الحروف حتى تبدو ملساء[٢].

والملاحظ على كتابات شواهد القبور استخدام كل من الخط الكوفى على بعض شواهد القبور[٣] واستخدام خط النسخ على البعض الآخر[٤] وكذلك استخدام الخطين معا على شواهد أخرى[٥].

وهو ما يؤكد قولنا السابق بأن ظهور خط النسخ لم يكن معناه القضاء على الخط الكوفى أو أن يحل محله وإنما صار الخطين جنبا إلى جنب[٦]. كما ظهر على بعض الشواهد[٧] زخارف على هيئة محراب يرتكز على عمودين

---

(١) راجع: حسنى نويصر، العمارة الإسلامية، ص١١٠.

(٢) راجع: ابراهيم جمعه، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامى، القاهرة، ١٩٦٩م، ص ٨٥، مايسه داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية منذ القرن الاول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (٧ - ١٨م)، مكتبة النهضة، ١٩٩١، ص ٦٨، ٨٣.

(٣) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجل: ٣٥٢٣، ٣٥٣٦، ١٧٠٣، ٤٣٩٤، ١٥٠٠، ٣٥١٥، ٢٦٧٣، ٣٧٩٢.

(٤) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجل :٥١، ٥٣، ١٠٠، ٣٥٣٦، ٣٥٢٣، ٤٣٩٤ .

(٥) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجل: ١٧٠٣، ٣٧٩٢، ١٧٠٤، ٢٣٨٧.

(٦) راجع: عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج١ ،ص

(٧) راجع :سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجل: ٥١، ١٠٠، ٦٧٣٨، ٦٧٣٩, ١٢٥٣

يتدلى من عقده مشكاة، وكذلك فقد ظهر على عدد آخر من شواهد القبور الأيوبية[١] العديد من الألقاب التى شاعت خلال العصر الأيوبى[٢]. وأيضا وصل إلينا بعض شواهد القبور تحمل توقيع ناقشيها منها شاهد[٣] يحمل توقيع نصه «عمل محمد بن الحاج »، و على شاهد آخر[٤] توقيع يقرأ على النحو التالى «عمل عبد الرحمن ابن أبى حرمى وابن أخيه محمد ابن بركات»[٥]. وأخير فقد وصلنا العديد من النصوص التأسيسية التى تحمل مميزات الكتابة فى العصر الأيوبى[٦].

(١) راجع :سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجل ٥١١، ٥٣، ٦٧٣٧، ١١٧٠٣, ١٢٥٣

(٢) راجع: Wiet G., Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, Steles Funerairs, Tome 6, Le Caire, 1939, pp. 200 - 215.

(٣) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل: ١٠٠ .

(٤) راجع: سجلات متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل: ٥١

(٥) راجع: Wiet G., Catalogue Géneral du Musée Arabe du Caire, Steles Funerairs,, pp. 214 - 215.

(٦) راجع: Wiet G., Les Inscriptions de Saladin, Sÿria, 1922, pp. 307 - 328.

الزخرفة بالفسيفساء والألوان المائية

الفسيفساء: كلمة مشتقة من اللغة اليونانية والمقصود الموضوعات الزخرفية المؤلفة بواسطة جمع أجزاء صغيرة ومتعددة الألوان من الزجاج أو الحجر وتثبيت بعضها إلى جانب بعض فوق الجص أو الأسمنت، وقد تكون هذه الموضوعات الزخرفية هندسية أو نباتية أو رسوم كائنات حية، وقد امتاز الفن الإغريقي المتأخر والفن الروماني بالفسيفساء الحجرية ذات الموضوعات التصورية وأكثر ما استخدمت في الرسوم على الأرض. بينما امتاز الفن البيزنطي بالفسيفساء الزجاجية التي استعملت في رسوم الجدران والقبوات وقد استعمل الفنانون في العصر الإسلامي المكعبات الزجاجية الصغيرة ولكنهم جمعوا معها في بعض الأحيان المكعبات الحجرية والصدفية[١].

وقد استمرت ابتداء من فسيفساء قبة الصخرة[٢] وفسيفساء الجامع الأموي بدمشق وحتى ظهرت في بعض المحاريب الأيوبية مثل طاقية محراب قبة الملك الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٧هـ/ ١٢٤٩ م. وكذلك تغشى طاقية محراب ضريح شجر الدر بالفسيفساء الزجاجية الملونة (لوحة ٣١) على هيئة شجرة باللون الأخضر حددت تفاصيلها باللون الأزرق والأبيض كل ذلك على أرضية من الفسيفساء الذهبية وكذلك الزخرفة بالألوان المائية ظهرت بقبة الخلفاء العباسيين حيث زخرفت القبة بأشكال نجمية متعددة منها الذهبي والأحمر والأخضر والأسود وتعد زخارفها من أجمل زخارف الآثار في مصر بل العالم الإسلامي[٣].

---

(١) راجع: زكي حسن، فنون الإسلام، ص ٦٤٣.

(٢) راجع: Morguerite G., La Jérusalem Musulmane, Suisse, 1978 pp. 45 - 59.

(٣) راجع: حسني نويصر ،العمارة الإسلامية في مصر، ص ٩٩ .

كما توضح الكتابات الكوفية التى برقبة القبة الصلة الشديدة بين الفنون الأيوبية عامة[١].

التجليد

عنى المسلمون بتجليد الكتب[٢] وتفوقوا فى هذا الفن تفوقا ظهر أثره فى صناعة التجليد بأوربا فى العصور الوسطى وامتازت جلود الكتب الإسلامية بزخارفها الجميلة من الرسوم الهندسية ورسوم الحيوان والطير بل والرسوم الآدمية[٣].

أيضا كانت جلود الكتب الإيرانية والتركية أكبر تنوعا من جلود الكتب المصرية والمغربية فكانت الأولى تشتمل فى أكثر الأحيان على رسوم مناظر طبيعية أو آدمية أو حيوانية بينما كانت زخارف الثانية تتألف من رسوم هندسية أو أشكال متعددة الأضلاع مجتمعة بعضها بجوار بعض فى شكل أطباق نجمية وكان بعضها يحتوى على صرة أو جامة فى وسطه وعلى أرباع صرر فى الأركان وقوامها زخارف هندسية أو نباتية[٤].

---

(١) تتشابه الكتابة الكوفية المضفورة التى على رقبة القبة مع مثيلتها على التحف المعدنية الايوبية . راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج١، ص ٢٣٢.

(٢) كان شكل الكتاب قبل الإسلام على هيئة الدرج أوالملف « Roll » وكان يتخذ عادة من البردى الذى يعمل على هيئة صفحات يلصق بعضها ببعض فى شكل طولى ثم تطوى لتصبح على هيئة اسطوانة ولم يكن فى حاجة إلى غلاف، ثم تغير هذا الشكل وأصبح مكونا من صحائف مربعة أو أفقية أو عمودية وهى الصورة المألوفة للكتاب حتى الآن وقد مست الحاجة حينئذ إلى التغليف حفظا لصاحف الكتاب من الضياع . راجع: محمد عبد العزيز رزوق، الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧ م، ص ٢١٣، هامش ٢ .

(٣) تعلم المسلمون أساليب التجليد من القبط ونقلوها إلى سائر أنحاء الدولة الإسلامية وكانت الجلود الأولى من الخشب المغطى بالجلد والمزين بالرسوم الهندسية. ثم استخدم الورق عوضا عن الخشب واستخدمت الزخارف المكونة من الرسوم والخطوط المتشابة وعرف المسلمون فن التجليد بطريقة الدق كما استخدموا التخريم والدهان والتلبيس بالقماش وكانوا يقطعون الجلد بالرسم الذى يريدونه ثم يلصقونه على القماش الملون ويذهبون الخطوط والرسوم بعد ذلك واستخدموا فى بعض الاحيان طريقة قوامها طبقتان من الجلد تلصق إحداهما فوق الأخرى بعد أن تخرق الموضوعات الزخرفية المطلوبة فى الطبقة العليا . راجع: زكى حسن، فنون الإسلام ،ص ٢٣٠ - ٢٣١ .

(٤) راجع : زكى حسن، فنون الإسلام وص ٢٢٩ .

أن غنى المكتبة العربية بإنتاجها الضخم فى العصر الأيوبى ليدلنا على حركة علمية ناشطة وثقافة ممتازة تنوعت فروعها وحمل لواءها أعلام نابغون فمن فقهاء على المذاهب الأربعة إلى نحاة، ولغويين، وعروضيين، ومحدثين، ومفسرين، ومقرئين، ومتكلمين، ورجال أدب وبلاغة، ومؤرخين، وجغرافيين، وعلماء بعلوم الأوائل من منطق، وفلسفة، وسياسة، وطب، ورياضة، وموسيقى، ولم يخل العصر من فلكيين، ومنجميين وساعد على ازدهار هذه الحركة انتشار دور العلم فى أرجاء مصر والشام وما ألحق من خزائن الكتب وما كان العلماء يستطيعون أن يصلوا إليه من أسمى المناصب فى الدولة وما كانوا يظفرون به عند الخلفاء والسلاطين من تشجيع وتقريب وما نالوه عند الشعب من إجلال وتقدير[١].

فقد كان نور الدين محمود يجلب العلماء ويحتفى بكبارهم ويسكنهم الشام ويبنى لهم المدارس ويغدق عليهم المرتبات ويكاتبهم بخط يده وكان متبحرا فى الشرع[٢]. واقتدى به صلاح الدين الأيوبى حيث كان مجلسه حافلا بأهل العلم يتذاكرون فى أصناف العلوم وهو يحسن السماع والمشاركة حتى صار لكثرة مخالطته للعلماء وأخذه عنهم كأنه من كبار الفقهاء وكان يحفظ القرآن الكريم والتنبيه فى فقه الشافعى وديوان الحماسة لأبى تمام. ومن بعده ابنه العزيز عثمان كان مثقف سمع الحديث بالاسكندرية والقاهرة وهو الذى رحب بمقدم عبد اللطيف البغدادى إلى مصر وأجرى عليه من بيت المال ما يزيد على كفايته واستقدم الحسن بن الخطير من القدس وأغدق عليه حتى أغناه[٣].

ثم كانت مساهمة العادل قليلة فى النهضة الفكرية لانصرافه إلى الحياة السياسية حتى جاء الكامل الذى كان يحب أهل العلم ويؤثر مجالستهم وعنده

(١) راجع: أحمد أحمد بدوى، الحياة العقلية فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، دار نهضة مصر بالقاهرة، ١٩٧٢، ص٤-٥.
(٢) راجع: ابن الاثير، الكامل فى التاريخ، ج ١١، ص ١٨٢.
(٣) راجع: احمد احمد بدوى، الحياة العقلية . ،ص ٥ ـ ٦ .

شغف بسماع الحديث النبوى وبنى له دار الحديث الكاملية بالقاهرة، وجعل عليها أوقافا وكان يناظر العلماء كما كان يجلس كل ليلة جمعة مجلسا لأهل العلم ويشترك فى المناقشات التى تجرى فيه وهو الذى أغرى الزواوى صاحب الألفية فى النحو بالقدوم إلى مصر[1].

وكان المعظم عيسى عالما فقيها، نحويا، لغويا ومن بعد ابنه الناصر داود كان يحب العلم ويقدم أهله ثم كان الصالح نجم الدين أيوب مع عدم ميله إلى العلم ولا مطالعة الكتب يجرى على أهل العلم المعاليم والجرايات[2].

هذا دفع بصناعة التجليد للأمام فى القرنين السادس والسابع للهجرة ١٢/١٣ الميلادى حيث شاع استخدام الورق المغلف بالجلد فى تجليد الكتب ولم يعد استخدام البردى أو الخشب لهذا الغرض إلى جانب استخدام صفائح الذهب المرصع بعضها بالأحجار الكريمة فى تغليف المصاحف أما الزخارف فنجد السرة التى تتوسط المتن وعناصر زخرفية قائمة فى الأركان الأربعة للمتن على أن هذا لم يمنع المجلدين من الاستمرار على التقاليد السابقة من حيث ملء أرضية المتن بأشكال هندسية وزخارف نباتية[3].

وعلى الرغم من ندرة النماذج التى وصلتنا من جلود الكتب الأيوبية إلا ان المصادر التاريخية تفيد بأن هذا الفن قد بلغ درجة كبيرة فى العصر الأيوبى فقد ورد ان صلاح الدين الأيوبى قدم هدية إلى نور الدين محمود منها خمس ختمات احداها من ثلاثين جزءاً مغشاة بأطلس أزرق ومضببة بصفائح ذهبية وعليها أقفال ذهب مكتوبة بخط ذهب وأخرى من عشرة أجزاء مغشاة بديباج فستقى[4].

---

(١) هو يحيى بن عبدالمعطى بن عبد النور من قبيلة زواوة احدى قبائل المغرب ولد بها عام ٥٦٤ هـ / ١١٦٨ ـ١١٦٩م ودرس الفقه والنحو هناك ثم رحل إلى المشرق ومكث مدة طويلة فى دمشق رقد هيأته دراسته لان يصبح احد أئمة عصره فى النحو واللغة ولما زار الملك الكامل دمشق رغبه فى الانتقال إلى مصر فسافر اليها وتصدر بجامع عمرو بن العاص لإقراء النحو والادب به وقرر له على ذلك مرتبا . راجع: احمد احمد بدوى، الحياة العقلية .،ص ٢٠٥.

(٢) راجع: احمد احمد بدوى، الحياة العقلية .،ص ٩ ـ ١٠ .

(٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية .، ص ٢١٩ .

(٤) راجع: المقريزى، السلوك، ج ١، ق١٣، ص ٧٦ .

كما جاء عن القاضى الفاضل انه كان يقتنى الكتب من كل فن ويجتلبها من كل جهة وكان له مكتبة بلغ عدد كتبها ١٢٤ ألفا[١].

وتحتفظ دار الكتب المصرية بنماذج ترجع إلى الأربعين عاماً الأخيرة من العصر الأيوبى وترجع أهميتها إلى انها تغلف مخطوطات مؤرخة وهى بذلك تعطينا فكرة حول طريقة الصناعة والأشكال الزخرفية التى استخدمت فى العصر الأيوبى[٢].

ومن هذه النماذج على سبيل المثال لا الحصر ما يلى:

- مجموعة نسخ من أجزاء كتاب الحاوى الكبير تصنيف الشيخ الإمام أبى الحسن على بن حبيب الماوردى (ت ٤٥٠ هـ/ ١٠٥٨م) منها الجزء الثالث، السابع، والثامن، والتاسع تم نسخهم فى العاشر من ربيع الثانى سنة ٦١٢هـ/ ١٢١٥م[٣]. بخط الفتح الثمين عليه غلاف من الجلد البنى ويزخرف غلافه منطقة مستديرة حولها ستة فصوص نصف دائرية وتخرج من بينها ومن قمة كل فص شكل سهم بقاعدته ثلاث نقط صغيرة ولها أركان مثلثة تملؤها خطوط معكوفة، و الاطار يزخرفه شريط من جدلية مزدوجة وللكتاب لسان ذو خمسة اضلاع به نفس الإطار والأركان ويتوسط متنه دائرة صغيرة متماسة مع دائرة خارجية مكونة بما يشبه الهلال[٤] وداخل تلك الدائرة الخارجية معين تملؤه نقط مذهبة حولها خطوط معكوفة، ويفصل بين الغلاف الخلفى واللسان قنطرة بقدر سمك الكتاب يتوسطها شريط به نفس الخطوط المعكوفة[٥].

- نسخة من الجزء الثالث من كتاب شرح التبصرة المسمى بالتذكرة فى الفقه تأليف الشيخ أبى بكر محمد البيضاوى كتب فى سنة ٦٢١ هـ/ ١٢٢٤م

---

(١) راجع: المقريزى، الخطط، ج ٢، ص ٣٦٧.

(٢) راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب فى مصر فى العصر المملوكى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الاداب - جامعة القاهرة، ١٩٧٢م، ص ١٢ - ١٥

(٣) أرقام: ١٩٠، ١٩١ فقه شافعى طلعت بدار الكتب المصرية .

(٤) توجد اختلافات زخرفية بسيطة بين الاجزاء. راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب فى مصر، ص ١٣، عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٢٢١ .

(٥) راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب فى مصر .، ص ١٣ .

عليه غلاف من جلد بنى، ويتوسط المتن ثلاث دوائر متداخلة تملؤها خطوط معكوفة داخلها نقط مذهبة وحول محيط الدائرة الخارجية صف من دوائر متجاورة، داخل كل منها وريدة سداسية والأركان مثلثة فى زوايا المتن بداخل كل منها نفس الوريدة السداسية، وخارجها وريدتان أخريان يخرج منهما إشعاع، أما الإطار الخارجى فهو عبارة عن شريط مضغوط به عناصر من جدلية مزدوجة[1].

- نسخة من كتاب « منتهى السلول فى علم الأصول » تأليف جمال الدين أبى عمر وعثمان بن عمر المعروف بابن حبيب المتوفى ٦٤٦ هـ / ١٢٣٨م بخط يحيى بن محمد بن على الحنفى مؤرخ فى أول رمضان سنة ٦٣٧هـ/ ١٢٣٩م، ويغلفه جلدة ذات لون بنى يتوسط المتن فيها منطقة بها دائرة يحيط بها ثلاث دوائر أكبر ويملأ الدائرة الداخلية دوائر صغيرة متشابكة نتج من تشابكها وتجاورها شكل ورقة رباعية البتلات كما يملأ كل دائرة شبه معين به ورقة من أربع بتلات وحول محيط المنطقة أنصاف دوائر متجاورة بينها أنصاف دوائر متجاورة أصغر منها ويخرج من بينها خطوط إشعاعية، أما الإطار فعبارة عن شريط محدد بخط زجزاجى بداخله ورقة من زهرة وكل اثنين تحصران بينهما ورقتين ثلاثيتين فى وضع معكوس. كما وصلنا الجزء الأول من كتاب « التهذيب فى الفقه » تصنيف الشيخ الإمام أبى الحسن بن مسعود النسفى الذى نسخ سنة ٦٣٤هـ/١٢٣٦م[2] وهو يحتفظ بالغلاف الأمامى فقط وتتوسطه منطقة دائرية يملؤها شكل نجمى من مثلثين يكونان بتشابكهما شريطا مقسما إلى مثلثات ومعينات بها نقط مذهبة وفى المركز وبين الرؤوس المثلثة مخمسات داخل دوائر تملؤها خطوط مشعة، أما الأركان فهى مثلثة داخل كل منها دائرة ويحيط بها جميعا إطار به خطوط معكوفة[3].

(١) راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب فى مصر، ص ١٣ ـ ١٤، عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٢٢١ .

(٢) دار الكتب المصرية رقم ٤٨٨ فقه شافعى .

(٣) راجع: سهام محمد المهدى، تجليد الكتب فى مصر، ص ١٣ ـ ١٦، عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٢٢٢ .



الفصل الثانى

العناصر الزخرفية على الفنون التطبيقية الأيوبية

١ - الزخارف الكتابية (الشكل والمضمون).

٢ - الزخارف النباتية.

٣ - الزخارف الهندسية.

٤ - الزخارف الحيوانية ورسوم الطير.

العناصر الزخرفية على الفنون التطبيقة الأيوبية

لقد تعددت وتنوعت العناصر الزخرفية التى حليت بها الفنون التطبيقية فى العصر الأيوبى حيث حرص الصناع على زخرفتها وتغطية سطوحها بشتى العناصر سواء كانت تلك الزخارف نباتية أو هندسية أو رسوم طيور وحيوانات أو مناظر تصويرية فضلا عن الكتابات التى تنوعت ما بين كتابات تسجيلية وزخرفية أو عبارات دعائية أو توقيعات للصناع، كما لم تقتصر الزخارف على الأجزاء الواضحة أمام المشاهد فقط بل ان الفنان زخرف تلك الأجزاء المختفية عن المشاهد مثل شبابيك القلل التى لا يمكن مشاهدتها من الخارج وقد كان توزيع الزخارف على سطوح التحف الأيوبية يتم أحيانا عن طريق تقسيم السطح إلى أشرطة أفقية أو دائرية ذات عرض متفاوت حيث يتخللها عدد من الجامات دائرية الشكل أو متعددة الفصوص ثم تضم تلك الأشرطة والجامات الرسوم المختلفة وكانت الموضوعات الممثلة على التحف الأيوبية أكثر انتشارا حيث اشتملت تلك التحف على موضوعات متعددة منها ما يمثل مظاهر الحياة اليومية والريفية ومناظرالحقول والمراعى، كما اشتملت على موضوعات دينية مسيحية، وموضوعات للطرب والموسيقى، ومناظر للألعاب الرياضية المختلفة كما يلاحظ على تلك التحف اهتمام الصانع بمعظم زخارف التحفة سواء كانت الزخارف رئيسية أم ثانوية وسواء تحتل تلك الزخرفة مكانا بارزا من التحفة أو فى مكان غير بارز وأغلب الظن أن هذا الإفراط فى الزخرفة يرجع إلى طموح الصانع فى الحصول على تقدير أعلى ومن ثم رفع القيمة المادية لمنتجاته.

أولا: الزخارف الكتابية على الفنون الأيوبية

مهما يكن من الأمر فإن استعمال الزخارف الكتابية ازداد شيوعا فى العالم الإسلامى منذ القرن الرابع الهجرى / العاشر الميلادى، وبلغ ذروة مجده فى القرنين الخامس والسادس الهجريين / الحادى عشر والثانى عشر

الميلاديين[1]. ولقد حملت الفنون الأيوبية أنواع الخطوط سواء كان الخط الكوفى بأنواعه أو الخط النسخ بالإضافة إلى استخدام الكتابة على هيئة رسوم أشخاص راقصة أو تنتهى هاماتها بوجوه آدمية وغيرها من الأشكال كما يمكننا القول بأن الخط الكوفى صار جنبا إلى جانب الخط النسخ فلم يختفى ولم يقتصر على الكتابة الدعائية فقط كما هو شائع ولكنه استخدم فى الكتابة التسجيلية والكتابة الدعائية.

أولا: الخط الكوفى

عرف الخط العربى فى وقت من الأوقات باسم «الكوفى» لانه انتشر من الكوفة إلى أنحاء مختلفة من العالم الإسلامى مصاحبا لانتشار الإسلام وتعددت أنواعه فمنها مايلى:

١ - الخط الكوفى البسيط

هو النوع الذى لا يلحقه التوريق أو التخميل أو التصغير، ومادته كتابية بحتة حيث شاع فى العالم الإسلامى شرقه وغربه فى القرون الهجرية الأولى حتى وقت متأخر ومن أشهر أمثلته: كتابة قبة الصخرة فى القدس، وكتابة مقياس النيل فى القاهرة، وكتابة الجامع الطولونى بالقطائع، وغالبية الكتابات التى على شواهد القبور فى مصر وغيرها من بقاع العالم الإسلامى. وقد كان الخط الكوفى بسيطا فى مبدأ أمره: لا توريق فيه ولا تعقيد ولا ترابط بين الحروف، ومع ذلك كله فإن المتقن من هذا النوع البسيط لا يخلو من طابع زخرفى رصين وهادئ ورأى الفنانون أن فى خطوطه العمودية والأفقية عنصرا يمكن استغلاله من الناحية الزخرفية فأقبلوا على ذلك وأبدعوا فيه وخلفوا ضربا من الكتابة الكوفية الزخرفية متعددة الجوانب والصفات[2].

ولقد ظهر على التحف الأيوبية مثل الشقافات الخزفية ذات البريق المعدنى أنواع الخطوط من الخط الكوفى منها شقافة يظهر عليها كلمة «العافية»[3].

(١) إبراهيم جمعه، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية، ص ٢٦.

(٢) المصدر السابق.

(٣) راجع: عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ٣٧.

وقد حظى الزجاج الأيوبى بالزخارف الكتابية المكونة من الجمل الدعائية الكوفية مثل «العمر السالم والجد الصاعد والإقبال»، «الدولة الباقية والسلامة الدائمة» و «العافية والنعمة السابغة والراحة»، «والإقبال الزائد والجد الصاعد والنعيم الخالد» وكلها مكتوبة بالخط النسخى.

كما ظهرت الكتابات الكوفية بتابوت الإمام الشافعى فهى مثبتة على حشوة كبيرة بمقدمة التابوت وتتكون من أربعة أسطر نصها:

١ - بسم الله الرحمن الرحيم، وأن ليس للإنسان إلا ما سعا، وأن سعيه سوف يرى، ثم يجزاه الجزاء الأوفى.

٢ - هذا قبر الفقيه الإمام أبى عبد الله محمد بن إدريس ابن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن.

٣ - عبد يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف. ولد رضى الله عنه سنة خمسين ومائة وعاش إلى.

٤ - سنة أربع ومائتين ومات يوم الجمعة آخر يوم من رجب من السنة المذكورة ودفن من يومه بعد العصر(١).

وهو ما يؤكد استخدام الخط الكوفى فى الكتابة التسجيلية بالإضافة إلى وجود نصا آخر من الكتابة الكوفية الدعائية.

٢ - الكوفى المورق والمشجر(٢)

هو النوع الذى تلحقه زخارف تشبه أوراق الأشجار، وتنبعث من حروفه القائمة وحروفه المستلقية وبالأخص الحروف الأخيرة سيقان رفيعة تحمل وريقات نباتية متنوعة الأشكال، ومن أشهر الأفاريز المورقة ما يوجد فى المقصورة الموجودة بجامع الحاكم بأمر الله الفاطمى بالقاهرة. حيث خرج من

(١) والتربة التى فيها هذا التابوت الرائع بناها السلطان صلاح الدين سنة ٥٧٢ هـ/ ١١٧٦م لتكون مثوى للإمام الشافعى الذى كان له فى نفس صلاح الدين مكانة عظيمة مما دفعه إلى إعادة بنائها وإلى تشييد مدرسة عظيمة بجوارها لتدريس فقهه، ولكن المدرسة ضاعت معالمها. راجع : عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٢٩ - ٣٠ .

(٢) راجع: Grohmann A., the Origin and Early Development of Floriated Kufic, *Ars Orientalis*, Vol. II, 1957, pp. 183 - 185.

أطراف حروفه سيقان نباتية دقيقة محملة بالوريقات المختلفة الأشكال[١] وتزخرف نهايات حروفه بما يشبه الفروع عندما تخرج من السيقان أو بزخارف أخرى ورقية الشكل أو ذات فصوص، وقد شاع هذا النوع من الزخارف الكوفية فى شتى أنحاء العالم الإسلامى. ومن أنواعها الأخرى كتابات كوفية تقوم على مهاد من الزخارف النباتية المستقلة عنها وقوام هذه الزخارف النباتية فروع وسيقان ووريقات لا تتصل بالكتابة. بل تبدو كأنها تنحدر فى اتجاه واحد، فتزيد من جمال الحروف ولاسيما إذا امتازت هذه بالدقة والأناقة والاتساع، وحسن التوزيع. وأحيانا يعمد الخطاط فى استعمال الخط الكوفى فى الزخرفة إلى الانصراف عن العناصر النباتية ويعمل على الوصول إلى قوة التعبير والجمال الزخرفى بحسن التوزيع ورشاقة الرسم والإفادة من التقويسات والدوائر[٢].

ولقد ظهر هذا النوع على تحف الفنون الأيوبية منها كتابات تابوت المشهد الحسينى.

٣ - الخط الكوفى المضفور ذو الحروف المترابطة[٣]

وهو نوع من الزخارف الكتابية التى بولغ فى تعقيدها أحيانا إلى حد يصعب فيه تمييز العناصر الزخرفية، وقد تضفر حروف الكلمة الواحدة كما قد تضفر كلمتان متجاورتان أو أكثر لكى ينشأ من ذلك إطار جميل من التضفير. حيث يربط الفنان بين حروف الكلمة الواحدة أو الكلمتين ليصل إلى تأليف إطار أو شكل هندسى وقد تعانق هامات الحروف فتبدو كأنها شفا مقص، وقد يزداد التعقيد حتى يصبح من العسير أن نميز العناصر الزخرفية المختلفة بعضها من بعض.

(١) من أمثلة ذلك صحن من الخزف محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم AA96 يرجع إلى القرن الثالث الهجرى/ التاسع الميلادى. وهو من صناعة سمرقند ويحمل عبارة بالخط الكوفى نصها : « العلم أوله مر مذاقه. لكن آخره أحلى من العسل. السلامة ». راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٢،

(٢) إبراهيم جمعة، دراسة فى تطور الكتابات، ص ٤٥.

(٣) راجع: Grohmann A., the Origin., pp. 183 - 185.

ولقد ظهر هذا النوع على الفنون الأيوبية الآتية فظهر على أبريق الذكى النقاش[1] كما ظهر كذلك على طست الصالح نجم الدين أيوب كما توضح الكتابات الكوفية المضفورة على رقبة قبة ضريح الخلفاء العباسيين ٦٤٠ هـ / ١٢٤٢ م، الصلة الشديدة بين الفنون الأيوبية إذ يظهر التشابه الكبير بينها وبين كتابات طست الملك الصالح نجم الدين أيوب بواشنطن، وهذا يوضح مدى التقارب بين العناصر الزخرفية الأيوبية سواء على العمارة أو الفنون التطبيقية[2].

٤ - الخط الكوفى الهندسى المربع[3]

يمتاز عن بقية أنواع الخطوط الكوفية بأنه شديد الاستقامة قائم الزوايا أساسه هندسى بحت. من المحتمل أن تكون نشأته فى إيران ناتجة عن التأثر بالزخارف الهندسية الصينية أو يكون أساسه الزخرفة بالطوب المختلف الحرق فى أوضاع أفقية ورأسية بحيث تتألف منها أشكال هندسية. والواقع أن الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحتة دون التقيد بمعنى معين تجاه هذه الحروف، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنويع فى الأشكال، والملاحظ أن التطور قد أصاب هذه الخطوط فى العصر الأيوبى حيث اختفت الوريقات من أطراف الحروف وأخذت الحروف نفسها تتداخل بعضها فى بعض بحيث تعقدت وصعبت قراءتها ثم تغيرت أشكال الحروف ونقوش بعضها وحلت محل الحروف المستقيمة، وهو ما يسمى بالكوفى المعشق، ونجده فى تابوت المشهد الحسينى (لوحة ٣٣) وتابوت الإمام الشافعى وفى إحدى نوافذ المدرسة الصالحية[4].

---

(١) محفوظ فى همبورج.

(٢) راجع: حسن نويصر، العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، ص ٩٩

(٣) راجع: Grohmann A., the Origin., pp. 183 - 185.

(٤) محمد عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٦٨ ـ ٧٢

ثانيا: خط النسخ

والواقع أن استعمال خط النسخ بدأ منذ أواخر العصر الفاطمى[١] كما تشهد بذلك المنسوجات التى تمثل النوع الرابع من منسوجات العصر الفاطمى ولم يكن هذا معناه إقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية ولكنه سار جنبا إلى جانب الخط النسخ واستمر فى الاستخدام خلال العصر الأيوبى. فقد ظهر الخط النسخ على معظم الفنون الأيوبية سواء فى صورة نصوص تسجيلية أو عبارات دعائية حيث ظهر هذا النوع على:

جزء من إناء من الخزف دقيق الصنع عليه كتابة بالخط النسخ نصها : «عز دائم» على أرضية نباتية داخل دائرة[٢].

إناء من الخزف المرسوم بلون أسود تحت طلاء تركوازى قوام زخرفته حروف من الخط النسخى الأيوبى فى وضع زخرفى انتشر على الخزف الأيوبى بالإضافة إلى زخرفة هندسية وتنسب هذه القطعة إلى سوريا ـ الرقة أواخر القرن ٦هـ / ١٢م وبداية القرن ٧ هـ / ١٣م[٣].

وكذلك فمن بين المنسوجات المصرية قطعتين[٤] من نسيج الكتان قوام زخارفهما شريط عريض مقسم إلى ثلاثة أشرطة أوسطها أوسعها ويزخرف الشريطين العلوى والسفلى كتابة نسخية على نحو ما امتاز به العصر الأيوبى من استعمال وتطور خط النسخ فى كتابة العبارات الدعائية مثل «العز الدائم والإقبال» على أرضية نباتية[٥].

---

(١) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٣٨، ابراهيم جمعه، دراسة فى تطور الكتابات، ص ٢٦، ٤٥، يوسف ذنون، النسخ والثلث، المورد، مج ١٥، عدد ٤، ص ١١٦، قديم وجديد فى اصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة، المورد، مج ١٥، العدد ٤، ١٤٠٧ هـ / ١٩٨٦م، ص ١٢ ـ ١٤.

(٢) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٥٩١١.

(٣) الارتفاع ١٣سم محفوظ بمتحف اللوفر بباريس رقم «٦٠٥٩».

(٤) القطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحت رقم: ٣٠٨٦.

(٥) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.

أما الشريط الأوسط فيزخرف بمناطق مستطيلة من الكتابات النسخية والزخارف الهندسية بالتبادل تقرأ الكتابة : «سعادة مؤيدة ونعمة مخلدة»[١].

أما الحشوات العرضية بباب ضريح الإمام الشافعي فعليها نقش كتابي بخط النسخ داخل إطارات من زخارف نباتية وتحتوى هذه الكتابات على تاريخ الفراغ من القبة «وذلك لسبع خلون من جمادى الأولى من سنة ثمان وستمائة»[٢].

أما النصوص النسخية التي نقرؤها على تابوت الإمام الشافعي فتتكون من سطرين على النحو التالي:

١ - عمل هذا الضريح المبارك للإمام الفقيه أبي عبد الله محمد بن إدريس بن العباس بن عثمان بن شافع بن السائب بن عبيد بن يزيد بن الهاشم بن المطلب بن عبد مناف رحمه الله صنعت عبيد النجار.

٢- المعروف بابن معالى عمله فى شهور سنة أربع وسبعين وخمسمائة رحمه الله ورحم من ترحم عليه ودعا له بالرحمة ولجميع من عمل معه من النجارين والنقاشين ولجميع المؤمنين[٣].

كما يوجد بتابوت أم الملك الكامل كتابة نسخية نصها :

«بسم الله الرحمن الرحيم هذا قبر السيدة الشهيدة المرحومة الفقيرة إلى رحمة ربها والدة الفقير إلى رحمة ربه محمد ولد مولانا السلطان الملك العادل العابد المجاهد المرابط المؤيد المظفر المنصور سيف الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد الملوك والسلاطين قامع الخوارج والمتمردين قاهر الكفرة والمشركين أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين اللهم أقم بها منار الحق وأعله

(١) راجع: Tissus d'Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siécles, pp. 284 - 285.

(٢) راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر وأولياتها الصالحون، ص ١٥٤.

(٣) عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الايوبى، ص ٢٩ ـ ٣٠

واجعل أيامهما عامة البركات على الإسلام وأهله وأدم اعزاز الدين بماضى عزمها ونصله وأزق عدوهما نار انتقامك واصله برحمتك يأرحم الراحمين وصلواته على سيدنا محمد خاتم النبيين. توفيت فى سنة ثمان وستماية قدس الله روحها ونور ضريحها واسكنها الجنة مع المتقين»[١].

والملاحظ على كتابات شواهد القبور استخدام كل من الخط الكوفى على بعض شواهد القبور واستخدام خط النسخ على البعض الآخر وكذلك استخدام الخطين معا على بعض الشواهد وهو ما يؤكد قولنا السابق بأن ظهور خط النسخ لم يكن معناه القضاء على الخط الكوفى أو أن يحل محله وإنما صار الخطين جنبا إلى جنب.

وارتبطت زخارف الأرابيسك بالكتابات العربية في كثير من الأحيان، ففى بعض الأحيان كانت هذه الكتابات تشكل العنصر الزخرفى الرئيسى بينما كانت زخارف الأرابيسك تخرج من حروفها ونهايتها، والواقع أن الفنان المسلم بصفة عامة استخدم الكتابة العربية كعناصر زخرفية بحتة دون التقيد بمعنى معين تجاه هذه الحروف، وقد ساعدت حروف هذه الكتابة العربية الفنان للوصول لهدفه لما تميزت به حروف هذه الكتابات من صلابة ومرونة وتنويع فى الأشكال.

والواقع أن إقبال العصر الأيوبى على استعمال خط النسخ لم يكن معناه إقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية وليس كما يقال: «أن استعمال الخط الكوفى بعد العصر الفاطمى اقتصر على الآيات القرآنية والعبارات الدعائية، أما الخط النسخ فى العصر الأيوبى فكانت تكتب به الكتابات التسجيلية»[٢].

وقد وصل إلينا من هذا الخزف مثال رائع عبارة عن قدر ذى لون أزرق عليه زخارف نباتية باللون الذهبى ذى البريق المعدنى وبه كتابات بالخط الكوفى

---

(١) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٤٦٤.

(٢) راجع: عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص ٢٣٥.

وكتابات بالخط النسخى يقرأ منها: «مما صنع لأسد الاسكندرانى من صنعة يوسف فى دمشق»[1].

وأسلوب الزخرفة النباتية واجتماع الخط النسخى مع الخط الكوفى ترجح نسبتها إلى أوائل العصر الأيوبى وهذا يؤكد قولنا بأن إقبال العصر الأيوبى على استعمال خط النسخ لم يكن معناه إقصاء الخط الكوفى عن الاستخدام أو مجرد قصره على العبارات الدعائية فقط كما ذهب البعض بل سار الخط الكوفى جنبا إلى جنب الخط النسخ فى العصر الأيوبى وكتب به بالإضافة للعبارات الدعائية كتابات تسجيلية أيضا وهناك العديد من التحف المعدنية الأيوبية التى حملت الخط الكوفى فى عبارات تسجيلية تحتوى على أسماء وألقاب سلاطين وأمراء البيت الأيوبى وكذلك أسماء الصناع وتاريخ ومكان الصناعة[2].

وهذه التحف تؤكد أن الصناع الأيوبيين استخدموا الخط الكوفى والخط النسخ معا فى كتاباتهم سواء الدعائية أو التسجيلية. ويمكن القول بأن الزخارف الكتابية التى استخدمت على التحف الأيوبية كان الغرض منها تسجيل اسم الصانع واسم صاحب التحفة مقرونا ببعض الألقاب والعبارات الدعائية فضلا عن تسجيل تاريخ الصناعة وقد استمر النوعين الرئيسيين من الكتابة: الخط الكوفى والخط النسخ ولقد أثبتت الدراسة وجود عدد من التحف الأيوبية التى حليت بكتابات بالخط الكوفى تضمنت أسماء السلاطين والأمراء والصناع وغيرها من المعلومات التسجيلية الأخرى كما لم يقتصر الصانع فى العصر الأيوبى على الأشكال العادية من الكتابة للنوعين المذكورين بل نجده يضيف إلى ذلك كأن يستخدم حروفا كتابية تنتهى أطرافها برسوم آدمية ورؤوس الطير والحيوانات وبذلك أصبحت الزخارف الكتابية من العناصر الرئيسية فى زخرفة التحف الأيوبية[3].

(١) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ١١٦.
(٢) راجع: عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى، ج١، ص ٢٣٥.
(٣) نفسه.

ويمكن القول بأن الكتابات التأسيسية والنصوص التسجيلية على العمائر والفنون الأيوبية قد ساهمت بشكل كبير فى معرفة الخطوط التى أتقنها صناع العصر الأيوبى واستخدموها وكانت تلك الخطوط بداية لنهضة فنية منذ بداية العصر الأيوبى وحتى بلغت ذروتها فى العصر المملوكى ومن تلك الكتابات الأيوبية ما يلى :

- نص كتابى على العقد الداخلى للباب المدرج بقلعة الجبل ٥٧٩هـ / ١١٨٣ - ١١٨٤م[١]. ومكتوب بخط النسخ الأيوبى فى تسعة أسطر على بلاطه من الرخام.

١ - بسم الله الرحمن الرحيم، إنا فتحنا لك فتحا مبينا ليغفر لك الله ما تقدم

٢ - من ذنبك وما تأخر ويتم نعمته عليك ويهديك صراطا مستقيما وينصرك

٣ - الله نصرا عزيزا، أمر بإنشاء هذه القلعة الباهرة المجاورة المحروسة

٤ - القاهر(ة) بالعزمة التى جمعت نفعا وتحسينا وسعة على من التجئ إلى ظل

٥ - ملكه وتحصنا، مولانا الملك الناصر صلاح الدنيا والدين أبو.

٦ - المظفر يوسف بن أيوب محيى دولة أمير المؤمنين فى نظر أخيه وولى

٧ - عهده الملك العادل سيف الدين أبى بكر محمد خليل أمير المؤمنين

٨ - على يد أمير مملكته ومعين دولته قراقوش بن عبد الله الملكى

٩ - الناصرى فى سنة تسع وسبعين وخمس مائة[٢].

كما يوجد أسفل هذا النص بالخط الكوفى المزهر داخل جامة صغيرة عبارة «الملك لله».

(١) راجع: Creswell K.A.C., the Muslim Architecture., pp. 1 - 39.

(٢) راجع: عبد الرحمن فهمى، قلعة الجبل، كتاب القاهرة، ص ٤٨١ ـ ٤٨٢.

- كما دون إنشاء ضريح الإمام الشافعى ٦٠٨هـ/ ١٢١١م[١] فى سطرين فوق العتب الخشبى للشباك الغربى نصه.

«بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذه القبة المباركة مولانا السلطان الملك الكامل محمد بن مولانا السلطان الملك العادل أبى بكر (بن) أيوب خليل أمير المؤمنين خلد الله ملكه وذلك يوم الأحد لسبع خلون من جمادى الأولى سنة ثمانى وستماية.. الله..»[٢].

- وكذلك توجد بزخارف مدخل السادات الثعالبة ٦١٣هـ / ١٢١٦م شريط من الكتابة النسخية الأيوبية القرآنية[٣]. وأيضا يوجد النص التأسيسى فوق العتب داخل حنية ذات عقد منكسر وقد جاء النص فى اثنى عشر سطرا بالخط النسخ الأيوبى نصه:

١ : بسم الله

٢ : الرحمن الرحيم

٣ : تبارك الذى إن شاء جعل لك خيرا

٤ : من ذلك جنات تجرى من تحتها الأنهار

٥ : ويجعل لك قصورا[٤] أمر بإنشاء هذه التربة

٦ : المباركة لنفسه الشريف السيد الأمير الحسيب

٧ : النسيب فخر الدين أمير الحاج والحرمين

٨ : ذو الفخرين نسيب أمير المؤمنين أبو منصور

٩ : إسماعيل بن الشريف الأجل حصن الدين

١٠ : ثعلب بن يعقوب بن مسلم بن أبى جميل

(١) راجع: Maissa Amr et Abdel-Aziz Salah, L'art de l'islam, Le Caire, 1999, pp. 108 - 109.

(٢) راجع: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص ١١٠.

(٣) سورة الاحزاب، الآية ٣٣. سورة هود، الآية ٧٣.

(٤) سورة الفرقان، الآية ١٠.

١١: الجعفرى الزينبى وكان الفراغ منها

١٢: فى رجب سنة ثلث عشرة وستماية رحمه الله[١]. (لوحة ٣٤)

- وأيضا فى العصر الأيوبى تم تجديد المشهد الحسينى ٦٣٤هـ / ١٢٣٧م ومنارته الواقعة أعلى الباب الأخضر والتى أوصى بإنشائها الجامع أبو القاسم يحيى السكرى المعروف بالزرزور ونفذ بناءها ابنه فى شوال سنة ٦٣٤هـ/١٢٣٧م كما هو مثبت فى نصين الأول يقرأ.. «الشيخ الصالح المرحوم أبو القاسم بن يحيى المعروف بالزرزور ابتغاء وجه الله ورجاء ثوابه وكان تمامها على يدى ولده محمد سنة ثلاث وثلاثين وستة مائة عفا الله عنه». والثانى يقرأ.. «بسم الله الرحمن الرحيم أوصى بإنشاء هذه المئذنة المباركة على باب مشهد السيد الحسينى تقربا إلى الله ورفعا لمنار الإسلام الحاج إلى بيت الله أبو القاسم بن يحيى بن ناصر السكرى المعروف بالزرزور تقبل الله منه وكان المباشر لعمارتها ولده لصلبه الأصغر الذى انفق عليها من ماله بغية عمارتها خارجا عما أوصى به والده المذكور وكان فراغها فى شهر شوال سنة أربع وثلاثين وستمائة»[٢].

- ويوجد بضريح الخلفاء العباسيين تابوت نقش عليه بالخط النسخ الأيوبى آيات قرآنية يليها النص الآتى:

«اللهم أعد بركات القرآن العظيم على عبدك الفقير إلى رحمة ربه أبو نادله هاشم بن على المرتضى، ابن الأمير السيد العلوى الحسنى سفير الخلافة المعظمة العباسية شرفها الله تعالى وعظمها، توفى يوم الثلاثاء العاشر من ربيع الآخر من سنة أربعين وستماية إلى رحمة الله تعالى[٣]».

كما توجد كتابة بخط النسخ الأيوبى بالمدرسة الصالحية ٦٤١هـ/ ١٢٤٣م بداخل العقد الكبير لوحة ذات عقد منكسر، تحتوى على النص الآتى

(١) راجع: حسنى نويصر، العمارة الإسلامية، ص ٦٣

(٢) راجع: حسن عبد الوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، ص ٨٤

(٣) راجع: ذكرته د. سعاد ماهر «أبى نضلة» راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر، ج٢، ص ٢٢٨.

«بسم الله الرحمن الرحيم أمر بإنشاء هذه المدارس المباركة مولانا السلطان الأعظم الملك الصالح نجم الدين والدنيا أبى الفتح أيوب خليل أمير المؤمنين أعز الله نصره فى سنة إحدى وأربعين وستمائه[1]». (لوحة ٣٥)

وكذلك بالواجهة الرئيسية بضريح الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٨هـ/ ١٢٥٠م فوق العتب المزرر لوحة رخامية تحمل أربعة أسطر من الكتابات النسخية الأيوبية (لوحة ٣٦) نصها:

١ - بسم الله الرحمن الرحيم والذين جاهدوا فينا لنهدينهم سبلنا وإن الله لمعى المحسنين. هذه التربة المباركة بها ضريح مولانا السلطان الملك الصالح

٢ - السيد العالم العادل المجاهد المرابط المثاغر نجم الدنيا والدين سلطان الإسلام والمسلمين سيد ملوك المجاهدين وارث الملك عن آبائه الأكرمين أبى الفتح.

٣ - أيوب بن السلطان الملك الكامل ناصر الدين أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن أيوب توفى إلى رحمة الله تعالى وهو بمنزلة المنصورة تجاه الفرنج المخذولين مصافحا للصفاح بنحره مواجها للكفاح.

٤ - بوجهه وصدره آملا ثواب الله بمرابطته واجتهاده عاملا بقوله تعالى: «وجاهدوا فى الله حق جهاده» أوفده الله الجنة العالية وأورده أنهارها الجارية وذلك فى ليلة النصف من شعبان سنة سبع وأربعين وستمائة.

وداخل ضريح زوجته وام ولده شجر الدر أزار منقوش عليه كتابة نصها. «عصمة الدنيا والدين أم الملك المنصور خليل» كما يوجد افريز خشبى آخر سجل عليه اسم شجر الدر والقابها مع عبارات دعائية لها ولزوجها نصه «بسم الله الرحمن الرحيم عز الستر الرفيع والحجاب المنيع عصمة الدنيا والدين والدة الملك المنصور خليل بن مولانا السلطان الملك الصالح نجم الدين

(١) راجع: حسنى نويصر، العمارة الإسلامية، ص ٧٩ - ٨٠.

أبى المظفر أيوب بن مولانا الملك الكامل ناصر الدين أبى المعالى محمد بن أبى بكر بن أيوب خليل أمير المؤمنين قدس الله روحه ونور ضريحه[١] التى خطبت الأقلام بمناقبها على منابر الطروس وشهدت لها المغافر بالمجد الثابت فى أعلى العز بين الورى وأصبحت شموس المملكة بها طالعة وآراء الأمراء لأمرها مطيعة وسامعة وأعز الله أنصارها وضاعف اقتدارها وأعلى منارها وجعل النيرين فى العلا الأعلى خدامها ولم تزل مؤيدة منصورة على مر الليالى والأيام بمحمد وآله وصحبه الطيبين الطاهرين الكرام»[٢] بالإضافة إلى مجموعة من النصوص الكتابية المتنوعة التى تحمل أسماء وألقاب مؤسس الدولة الأيوبية صلاح الدين الأيوبى سواء على العمائر الحربية[٣]. أو على التحف المعدنية التى يطلق عليها الطاسات السحرية أو طاسات الخضة[٤].

ثانيا: الزخارف النباتية

المقصود بالزخارف النباتية كل زينة أو حلية زخرفية تعتمد فى رسمها أو نقشها على عناصر نباتية كالسيقان والأوراق والأزهار والثمار وتختلف أشكالها وصورها سواء كانت بشكلها الطبيعى أو محورة عن الطبيعة بصورة بعيدة عن صورتها الأصلية، ولقد تأثرت الزخارف النباتية كثيرا بانصراف المسلمين عن استيحاء الطبيعة وتقليدها تقليدا صادقا أمينا فكانوا يستخدمون الجذع والورقة لتكوين زخارف تمتاز بما فيها من تكرار وتقابل وتناظر، وعلى الرغم من أن الزخارف النباتية استخدمت فى كل الفنون ولكنها استخدمت فى الفن الإسلامى وحظيت بالتقدير والاهتمام الكبير من جانب الفنانين المسلمين ويرجع السبب فى ذلك إلى عمق إيمان الفنان المسلم ورهافة حسه ورقة

(١) راجع: عبد الرحمن فهمى، شجرة الدر، كتاب القاهرة، ص ١٩٢ ـ ١٩٣.

(٢) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ١٠٥ ـ ١٠٦.

(٣) راجع: Wiet G., Les Inscriptions de Saladin, Syria, 1999, 307 - 318.

(٤) راجع: Rehatsek., Magic, J.B. R.A.S., XIV, 1879, pp. 202 - 204., Casanova M., Notice Sur une Coupe Arabe, J.A. Vol. XVII, 1891, pp. 323 - 330., Zaki Pacha, Coupe Magique Dédiée Salah al-Din (Saladin), B.I. E., Le Caire, Tome. X, 1916 عبد العزيز صلاح، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى، ج١، ص١٣٣ - ١٣٩.

مشاعره وحبه للطبيعة، وعن طريق هذا التأمل استطاع ابتكار أشكال جديدة للزخارف النباتية التى ميزت الفن الإسلامى عن غيره من الفنون. ويبدو على بعض الزخارف النباتية الإسلامية طابع هندسى لان قوامها خطوط منحنية أو ملتصقة يتصل بعضها ببعض، وقد يكون بينها ما يخرج منه فص أو فصان أو أكثر، وقد يراعى فى هذه الخطوط مبدأ التقابل والتماثل ولكن الحق أن ما فيها من تجريد وتحوير عن الطبيعة لا يصل إلى حد اعتبارها زخارف هندسية بعيدة عن أى أصول نباتية(١).

زخارف الأرابيسك(٢)

يبدو أن الفنان المسلم كان يعنى بهذه الزخرفة محاولة الوصول لحل للانهائية للوجود أو تأكيد لمبدأ اللانهائى له تحت شعار واحد هو وحدانية الخالق إذ قيل عنها :(إذ لا مبتدأ لها ولا منتهى لانها تسعى وراء الله) وفى موضع آخر قيل هو وحدانية الخالق كما قيل فى مضمونة الفكرى يتطابق مع مضمونة الزخرفى(٣).

وقصارى القول أن الرسوم النباتية كانت عنصرا هاما من عناصر الزخرفة الإسلامية ولكنها كانت ترسم بطريقة اصطلاحية محورة عن الطبيعة وقد حاول البعض أن يفسروا ذلك بنفور المسلمين من تقليد الخالق عزوجل وانصرافهم عن صدق تمثيل الطبيعة ولقد لعبت زخارف الأرابيسك دورا هاما وبارزا فى زخرفة الفنون الأيوبية ويرجع ذلك إلى ما بلغته هذه الزخارف من دقة وثراء فكثر استعمالها واتسعت مساحتها واتسمت رسومها بالدقة والتعقيد من كثرة تشابكها وتداخل لفائفها(٤).

---

(١) لجاة شاكر محمد زيدان، اثر العقيدة الإسلامية فى الزخرفة عند المسلمين، مجلة الدارة، العدد الرابع، السنة الثالثة، صفر ١٣٩٨هـ/١٩٧٨م، ص ٧٧.

(٢) الارابيسك: لفظ اجنبى يقابله فى اللغة العربية كلمة «التوريق »، وتقدم على عناصر زخرفية مختلفة سواء كانت نباتية او كتابية او حيوانية او هندسية، ومعناها النمو والتكاثر. راجع: محمود إبراهيم حسين، الزخرفة الإسلامية الارابيسك، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ١١ ـ ١٩.

(٣) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٩ ـ ٢٥٠.

(٤) راجع: صلاح الدين البحيرى، عالمية الحضارة الإسلامية، ص ٤٧ ـ ٥٣.

والواقع ان الدين الإسلامى هو صاحب الفضل فى امتياز الفن الإسلامى بهذا النوع من الزخارف، إذ انه من المعروف أن عمل التماثيل والصور الآدمية أو الحيوانية كانت من الأشياء المكروهة فى الإسلام(١).

وبذلك خرج الفنانون بفن رائع جميل هو فن الأرابيسك الذى نرى من خلال تكرار العنصر الزخرفى تجددا واستمرارا لا نهائيا منقطع النظير، و هذا الفن لا يعبر بتكرار عناصره فقط ولكن بتجددها أيضا بطريقة لا نهائية(٢).

ومما لا شك فيه أن الفنان هنا حمل بداخله وجهة نظر عالمه الذى يعايشه وهو عالم المسلمين، وبالتالى فعندما اقتحم عالم الطبيعة من حوله نجده يحول كل ما هو محسوس من تجربة ومشاهدة موجودة فى الطبيعة إلى أشكال غير حقيقية وغير موجودة على النحو الذى صوره ورسمه فى الطبيعة. ومن أقدم نماذج هذه الزخرفة أرابيسك ما يرجع إلى الفترة المبكرة من القرن الخامس الميلادى، وهو عبارة عن شريط يتألف من أوراق الأكنتس المتتابعة والمتفرعة بعضها من بعض، ولكن باسلوب يدل على ثقل واضح فيما يتعلق بالأوراق كما يظهر فيها بوضوح التفرع المدروس المتكرر بانتظام والذى يرتد إلى الأمام ومرة إلى الخلف(٣). وهناك نموذج آخر يعود إلى الفترة الزمنية من القرن السابع إلى القرن التاسع الهجرى وهو عبارة عن زخرفة لولبية تتألف من تكوين هيلينستى يرجع إلى منطقة تركستان، وهذا التكرار أقرب إلى قواعد أرابيسك، وربما كان هذا التكوين هو السابق مباشرة على ما عرف فى العالم الإسلامى فى بداية القرن التاسع وخاصة فى نموذج مأخوذ عن جامع عمرو ابن العاص وكذلك يوجد نموذج لفن أرابيسك فى سقف مسجد سيدى عقبة

---

(١) اعتمادا على حديث رواه البخارى عن سعيد بن ابى حسن جاء فيه: «كنت عند ابن عباس رضى الله عنهما إذ أتاه رجل فقال: يا ابن عباس إنى إنسان إنما أعيش من صنعة يدى وانى أصنع هذه التصاوير، فقال ابن عباس: لا احدثك الا بما سمعت رسول الله (ﷺ) يقول. سمعته يقول: «من صور صورة فإن الله معذبه حتى ينفخ فيها الروح، وليس بنافخ أبدا» فربا الرجل ربوة، واصفر وجهه فقال (ابن عباس) ويحك ان أبيت إلا أن تصنع فعليك بهذا الشجر وكل شئ ليس فيه روح».
راجع: ابن حجر الامام احمد بن على بن حجر العسقلانى، فتح البارى بشرح صحيح البخارى، مراجعة قطب محب الدين الخطيب، دار الريان للتراث، القاهرة، الطبعة الاولى، بدون تاريخ، ج ١٠، ص ٤٠٧.

(٢) راجع :صلاح الدين البحيرى، عالمية الحضارة، ص ٤٨ ـ ٥٣.

(٣) راجع: Dimand M.S., Studies in Islamic Ornoment Arts, *Islamica*, Vol. iv, 1937, pp. 293 - 338.

بالقيروان عبارة عن شريط منفذ بدقة وبه أشكال قريبة الشبه من قرون الرخاء وزهرة اللوتس، ويبدو أن الفنان المسلم واستعمالها بكثرة فى معظم المنشآت المعمارية الأموية كما هو الحال فى واجهة المشتى وبعض أجزاء الفسيفساء فى قبة الصخرة بالإضافة إلى زخارف الرخام الموجودة فى قرطبة، كما أن بعض أنواع النسيج المصرى فى الفترات المبكرة كانت تحمل زهرة اللوتس كعنصر زخرفى وبمرور الوقت بدأ الفنان المسلم خاصة فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى رسم زهرة اللوتس بأسلوب متأثر بفنون الشرق الأقصى، وخاصة الفنون الصينية والملاحظ أن استخدام زهرة اللوتس شاع بكثرة على المعادن الإسلامية كما أن استعمالها أصبح جزءاً أساسيا فى زخرفة فن الأرابيسك بعد أن فقدت الكثير من ذاتيتها وشخصيتها السابقة وأضيفت لمفاهيم وأفكار فن الأرابيسك.
وهناك نموذج يعود إلى منتصف القرن التاسع ويرجع إلى مدينة سامراء حيث نجد من التصميمات وأوراق متفرعة تنساب ببساطة وبدون عروق وسيقان وهى منفذة بدقة شديدة على الجص بطريقة تنفيذها عن أصولها الطبيعية كما تعتبر الزخارف المنفذة فى مسجد أحمد بن طولون بالقطائع من أغنى وأجمل نماذج زخارف الأرابيسك كونه قد استوفى قوانين الأرابيسك وما هو فى الواقع إلا برهان آخر على عالمية الحضارة الإسلامية من خلال لوحة رائعة يمثلها فنانو عالم الإسلام كله بلا استثناء[1].

ولقد انتشرت الزخارف النباتية على المنتجات الفنية الأيوبية فكان يتنوع فى آدائها، ويغلب على معظمها التحوير، وبعدها عن الطبيعة، وكانت تلك الزخارف توضع على هيئة أشرطة ضيقة بهيئة فرع نباتى متموج تخرج منه أوراق وورود كما امتازت التحف الأيوبية بصفة عامة بوجود فروع نباتية صغيرة تتخلل الرسوم الأخرى ونجد مثل هذه الفروع النباتية على بعض تصاوير المدرسة العربية. ويبدو أن الغرض من وجود مثل تلك الفروع النباتية على تلك التحف هو ملء الفراغات التى بين تلك الزخارف وكذلك فقد

(1) راجع: Sourdel D., et J., La Ceramique. pp. 833 - 834.

استخدمت الزخارف النباتية أيضا كأرضية تقوم عليها الموضوعات المختلفة، ويتميز هذا النوع من الزخرفة بشدة الالتفاف. ويعتبر استخدام زخارف الأرابيسك من المميزات التى امتازت بها التحف الأيوبية فكانت تغطى فى بعض الأحيان سطح التحفة تقريبا أو توضع داخل جامات أو عقود أو أشرطة، كما كانت الزخارف النباتية ترسم لذاتها كعنصر أساسى من عناصر الموضوع، أى إنه لم يقصد منها الزخرفة فقط. كما كانت جذوع الأشجار ترسم محورة عن الطبيعة على هيئة أشكال قمعية متداخلة مع بعضها، وهى تذكرنا بأسلوب بعض التصاوير بالمدرسة العربية[١].

وقد تفنن الصانع فى العصر الأيوبى فى رسم الزخارف النباتية فأحيانا كانت تنتهى الفروع النباتية برؤوس آدمية وحيوانية وطيور[٢].

وقد ظهرت العناصر النباتية بوضوح على معظم التحف الأيوبية[٣].

وامتاز الخزف الأيوبى أو الخزف دقيق الصنع برقة طينته وجمال تزجيجه وأرضيته الخضراء أو الضاربة إلى الخضرة وزخارفه السوداء التى تتجلى فيها المهارة فى رسم الفروع النباتية التى امتازت بفروعها الرفيعة وأوراقها المدببة[٤] وكذلك فمن بين المنسوجات المصرية قطعتين[٥] من نسيج الكتان قوام زخارفهما على الزخارف النباتية والأشكال الهندسية من مثلثات ودوائر ومعينات ورسوم تلك القطعة مطرزة بالحرير الأسود والأزرق[٦].

كما توجد زخرفة نباتية على باب الإمام الشافعى تعتمد على التفريعات النباتية التى تنتهى بالأوراق النباتية والتى تكاد تكون منفذة على أشكال المراوح النخيلية وأنصافها وفيها ما هو ذو الزخارف النباتية مطابقة لمثيلاتها فى البابين السابقين[٧].

---

(١) راجع: ثروت عكاشة، فن الوسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص ١٦ ـ ٤٩.

(٢) حسين العيدى، التحف المعدنية، ص ١٧٥ - ١٧٦.

(٣) راجع: Fehérvari G., En Ayyùbidisches., pp. 44 - 48; Haward C. Hollis, An Arabic., p. 137.

(٤) راجع: عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص١١٨.

(٥) القطعة محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تحت رقم: ٣٠٨٦.

(٦) راجع: Tissus d'Egypte Témoins du Monde Arabe VIII - XV Siécles, pp. 284 - 285.

(٧) راجع: Creswell, the Muslim Architecture of Egypte, pp. 67 - 68.

ومن الملاحظ أيضا أن العناصر النباتية كانت هى القاسم المشترك وقد استخدمها الفنان الأيوبى كخلفية للزخرفة الرئيسية سواء كانت حيوانية[1] أو كتابية أو رسوم طيور وذلك إلى جانب استخدامها كعنصر أساسى فى الزخرفة[2].

كما توجد حشوة خشبية أخرى تحتوى على زخارف نباتية محفورة قوامها قطاعان رأسيان يشغل كل منهما جامتان على هيئة أوراق نباتية ثلاثية زخرف إطارهما بحبيبات اللؤلؤ. وقد شغل رأس كل جامة بورقة نباتية ثلاثية مثقوبة، كما شغل الحشوة كلها زخارف من فروع نباتية ومراوح نخيلية[3].

ثالثا: الزخارف الهندسية

كانت الزخارف الهندسية معروفة فى الفنون الرومانية غير أن استعمالها كان محدودا، فضلا عن أن رسوماتها كانت تدل على «فقر فى الخيال». وتطورت هذه الزخارف تطورا عظيما فى الفنون الإسلامية وقد حدث هذا التطور بعد ظهور الإسلام وإذا كان هذا الأسلوب الهندسى الزخرفى قد انتشر انتشارا واسعا لا نظير له فى تاريخ الفنون فقد انطبعت الزخرفة الهندسية بوحدة فى أساليبها. ولا نعنى هنا الرسوم الهندسية كالمثلثات والمربعات والمعينات والأشكال المخمسة والسداسية، ولا بالأشكال الهندسية البسيطة التى كان لها شأن يذكر فى الزخارف الساسانية والبيزنطية كالدوائر، والعصائب والجدائل المزدوجة، والخطوط المنكسرة، والخطوط المتشابكة، وإنما نعنى على وجه خاص بالرسوم الهندسية التى امتازت بها الفنون الإسلامية[4].

كما كانت الزخارف الهندسية أكثر ذيوعا فى الطرز التى ازدهرت فى مصر والشام منها فى سائر الطرز الإسلامية حتى لقد قيل انها ترجع إلى الفن

(١) يحتفظ متحف الفن الإسلامى بجزء من إناء من الخزف ذى البريق المعدنى الأيوبى تحمل رسوم حيوانين متابعين باللونين الاحمر والازرق، رقم السجل: ٦٩٣٩ / ١.

(٢) راجع: عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ٧٣.

(٣) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ٢٠٩٩.

(٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨.

المصرى القديم وذلك رغم ان الحلقة مفقودة بين هذا الفن. والفن الإسلامى فى هذا الميدان أو ربما تأثرت بالرسوم الهندسية التى حذقها فريق من صناع الفسيفساء عند البيزنطيين وورثها عنهم صانعوا الفسيفساء[١].

وقد تميزت الزخرفة الهندسية على التحف الأيوبية بتنوعها وأن أهم ما امتازت به تلك التحف هو أن الوحدة الزخرفية التى تضم مختلف الرسوم والزخارف الأخرى، أحيانا تكون تلك الأشكال الهندسية على هيئة زخرفة مثمنة الأضلاع[٢].

وتعتمد زخارف أبواب الإمام الشافعى على التكوينات الهندسية باستخدام تجميع الحشوات ونجد فى الحشوات الرأسية ثلاثة أيضا فى شكل تروس على يمين ويسار كل حشوة ويتكون كل نصف ترس منها من ستة رؤوس، وعند غلق ضلفتى الباب يتقابل كل نصف ترس فى الحشوة الطولية مع نصف ترس آخر فى الحشوة الطولية المقابلة بالضلفة الأخرى، ومن الأشكال الهندسية المنفذة أيضا على البابين أشكال سداسية بداخل كل منها نجمة سداسية[٣].

كما تشغل الحشوات بباب الإمام الشافعى نوعان من الزخرفة زخرفة هندسية قوامها شكلان من أشكال النجوم الأول نجمة ثمانية، والثانى نجمة سداسية[٤].

وجميع الجوانب الأربعة لتابوت الإمام الشافعى مغطاة بحشوات منقوشة بزخارف نباتية دقيقة الصنع وهذه الحشوات تكون فى تآلفها معا أشكالا هندسية من نجوم ومثلثات، والأجزاء الحابسة لهذه الحشوات (السدايب) محلاة هى الأخرى بخطوط متوازية محفورة زادت هذا التابوت جمالا على جماله[٥]. (لوحة ٣٧)

(١) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨، أحمد فكرى، مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ص ٤٤.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٤٨ - ٢٤٩، العيدى، التحف المعدنية، ص ١٧٤.

(٣) راجع: سعاد ماهر، مساجد مصر، ج٢، ص ١٥٥.

(٤) راجع: Creswell, the Muslim Architecture of Egypte., pp. 67 - 68.

(٥) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 314.

وتتألف الجوانب الأربعة لتابوت أم الملك الكامل من حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة تشبه حشوات تابوت الإمام الشافعى وتؤلف مثلها أطباقا نجمية وتضم المناطق المستطيلة بتابوت المشهد الحسينى حشوات ذات زخارف نباتية دقيقة مرتبة فى أطباق نجمية أو أشكال مسدسة[1]. (لوحة ٣٨)

أما الحشوات الرأسية بباب الصالح نجم الدين أيوب فيتوسط كل منها حشوة مستطيلة بداخلها تصميم هندسى قوامه نجمة سداسية فى المتصف بوسطها ورقة نباتية ثلاثية أو تتصل الأضلاع الخارجية للنجمة تكوينات هندسية بداخل كل منها مروحة نخيلية، ويحيط بالحشوة المستطيلة إطار خشبى خال من الزخرفة ثم إطار آخر قوام زخارفه تكوينات هندسية بداخلها أوراق نباتية ثلاثية وأنصاف مراوح نخيلية[2].

وأيضا تميزت الزخرفة الهندسية على الخزف الأيوبى بتنوعها وأن أهم ما امتازت به تلك التحف هو أن الوحدة الزخرفية التى تضم مختلف الرسوم الهندسية من رسوم دوائر ورسوم مثلثات بداخلها أحيانا زخارف نباتية ومن هذا النوع جزء من صحن من الخزف الأيوبى[3] قوام زخارفها رسم دائرة بداخلها زخارف نباتية، ثم يليها منطقة دائرية أخرى تتصل بها مناطق أقرب إلى شكل البخارية وبداخلها مناطق لوزية تحصر زخارف نباتية وبين كل بخارية وأخرى زخارف نباتية أيضا[4].

كما يطل ضريح الصالح نجم الدين على الشارع بثلاث فتحات بكل منها شباك من ضلفتين وزخارف الشباكين الجانبين متشابهة، ويزخرف كل ضلفة منهما أربع حشوات رأسية قوام زخارفة كل منها حشوة مستطيلة يتوسطها نجمة سداسية بوسطها ورقة نباتية خماسية وبنهاية الحشوة من أعلى ومن أسفل نصف نجمة سداسية، بداخلها زخارف نباتية، وتحصر النجمة السداسية

(١) راجع عبد العزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ص ٢٥

(٢) راجع عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ١١٥

(٣) محفوظة بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم. ١٨٦٥٤

(٤) راجع عبد الناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون، ص ٧٣

وأنصاف النجوم بينها أربع أوراق نباتية، ولكل حشوة إطار خارجى على هيئة حرف كوفى متكرر ذو طابع هندسى، ويكل ركن من هذه الأركان ورقة نباتية ثلاثية[1]. ويتكون كل مصراع من ثلاث حشوات أفقية وبداخلها زخارف هندسية ونباتية وحشوتين رأسيتين كبيرتين تعتمد فى زخرفها على ظاهرة الحشوات المجمعة التى تكون تصميما هندسيا قوامه نجمة سداسية فى المنتصف تحيط بها حشوات هندسية[2].

وامتازت شبابيك القلل فى العصر الأيوبى بأشكالها الهندسية الكثيرة الأضلاع من مثلثات ومستطيلات ودوائر ونجوم[3].

كما يحتفظ نفس المتحف بأمثلة أخرى تمثل الزخارف الهندسية ورسوم النجوم[4].

رابعا: زخارف الحيوانات والطير والكائنات الخرافية

اشتهرت الفنون القديمة فى الشرق الأدنى، بل فى آسيا كلها باستعمال رسوم الحيوان فى زخارفها، و المعروف أن الفن البيزنطى أخذ القسط الأوفر من رسوم الحيوان، وقد كانت رسوم الحيوان مما ورثته فنون الإسلام عن الفنون التى سبقتها فى بلاد الشرق الإسلامى. ويمكن أن نرجع معظم رسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية إلى الفن الساسانى. كما كانت رسوم الحيوان فى الزخارف الإسلامية الأولى تذكر برسوم العصر الساسانى فى القوة وعنف المظهر ولاسيما فى رسم المفاصل، وكانت تشبهها كذلك فى أتباع التماثل والتوازن والتقابل فى رسم الحيوانات والطيور متواجهة أو متدابرة أو بينهما شجرة الحياة، وفى رسمها متابعة فى أشرطة من الزخرفة. وقد أقبل المسلمون على استخدام رسوم الحيوان فى زخارفهم، ولعلهم لم يتمسكوا فى شأنها

(١) راجع: Migeon G., Manuel., I, p. 316.
(٢) متحف الفن الإسلامى رقم سجل ٦٠٢.
(٣) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٢٧ ـ ٣٢٨.
(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم سجل ١٢/ ٨٨٣٦، ٤١/ ٣٨٥٦، ٢/ ٦٢٧٣. راجع: Olmer M.P. Catalogue Général du Musée Arabe du Caire, Les Filtres des Gragoulettess, Le Caire, 1932, pp. 80 - 86.

بالأحاديث التى تحرم تصوير الكائنات الحية. على أن الفنانين فى الإسلام لم يعنوا بتقليد الطبيعة تقليدا صادقا إلا بعد أن تطورت الفنون الإسلامية تطورا كبيرا وبلغت عصرها الذهبى منذ القرن السادس الهجرى / الثانى عشر الميلادى وبعد أن تأثرت بالأساليب الصينية فى رسم الحيوان[1].

وهكذا نرى أن رسم الحيوانات فى الفنون الإسلامية لم تكن مقصودة لذاتها إلا فى النادر وإنما اتخذت فى معظم الأحيان موضوعا زخرفيا وكانت توضع فى دوائر أو أشرطة أو فى مناطق هندسية مختلفة الأشكال ومنفردة أو متواجهة أو متدابرة. ولا ريب فى أن أهم الدوافع إلى رسم الحيوان فى الفنون الإسلامية كراهية الفراغ، والرغبة فى تغطية السطوح والمساحات بالزخارف[2].

ولقد كانت التحف الأيوبية غنية برسوم الحيوان والطير حيث اشتملت تلك التحف على رسوم الخيل، والغزلان، والأرانب، والأسود، والفهود، والفيلة، والقردة، والكلاب، والصيد، والجمال، والخنازير، والأكباش، ومن الطيور الطاووس، والأوز، والصقر، والطيور الصغيرة الأخرى. وقد اتخذت تلك الحيوانات عناصر للزخرفة حيث امتازت الرسوم الحيوانية المرسومة على التحف الأيوبية بالدقة، وكانت توضع فى أغلب الأحيان على أشرطة ضيقة، وهى تسير بعضها وراء البعض الآخر أو توضع على جامات، وتشاهد متقابلة فى كثير من الأحيان. وكذلك فقد اشتملت بعض رؤوس الطير على هالة على رأسها[3].

كما وجد على بعض التحف فروع نباتية تنتهى برسوم طيور وحيوانات كما أخذ المسلمون عن فنون الشرق الأقصى رسوم حيوانات خرافية ومركية وطبيعى أنها لقيت منهم ترحيبا كبيراً لأنها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد

(١) راجع : زكى حسن ، فنون الإسلام ، ص٢٥٣ – ٢٥٥ : Ettinghausen R., the Unicorn, Studies in Muslim Iconography, Vol. I.N. 3, Washington, 1950, pp. 27.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣ ـ ٢٥٥.

(٣) سعاد ماهر، كتاب الفنون الإسلامية، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٢٣٠ ـ ٢٣١.

عن الحقيقة والطبيعة ومع التجريد الذى نعرفه فى الفنون الإسلامية على أن المسلمين حين أخذوا تلك الحيوانات الخرافية عن الصين، ولم يحتفظوا بمعانيها الرمزية بل أصبحت عندهم رسوما زخرفية فحسب[١].

ومن الحيوانات المركبة التى ذاعت فى الرسوم والزخارف الإسلامية رسم الفرس ذات الوجه الآدمى كما رسم الفنانون فى الإسلام الطيور الصغيرة ذات الوجه الآدمى ورسموا الأفاعى والحيات والحيوانات والطيور المجنحة التى لاقت ترحيبا كبيرا لدى الفنان لانها كانت تتفق فى تركيبها مع البعد عن الواقع ومحاكاة الطبيعة[٢].

كما يشار كذلك إلى انها من بين العناصر التى ورث الفنان المسلم استخدامها عن الفنون السابقة أو تأثر بها ضمن عناصر زخرفية أخرى، بغض النظر عن مدلول هذه العناصر أو معناها فى الفنون التى جاءت منها وبالتالى كان من نتيجة الاستخدام الزخرفى أن تتحور وتبعد أحيانا عن الشكل الأصلى[٣].

وقد ظهرت رسوم الحيوانات والكائنات الخرافية على معظم التحف الأيوبية.

كما يحتفظ المتحف الإسلامى بأمثلة من شبابيك القلل عليها رسوم الحيوانات، ورسوم الطيور، ورسوم الأسماك[٤].

كما يبدو التأثر بالأساليب السلجوقية فى الزخارف النباتية التى تفصل الطيور وفى الطابع الزخرفى فى رسوم الطيور نفسها بالإضافة إلى أن هذه القطعة من صناعة بلاد الشام فى القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى[٥].

---

(١) على سبيل المثال كان التنين من شارات الملك فى الصين، ولكنه فى الفن الإسلامى لا يرمز إلى شئ بل هو زخرفى فحسب، وكذلك كانت العنقاء فى الشرق الأقصى رمزا للامبراطورة، ولكنها فى الإسلام لاترمز إلى شئ. راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٢٥٣، الفنون الإيرانية، القاهرة، ١٩٤٠، ص ٢٧٦ ـ ٢٧٧، الصين وفنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤١، ص٤٦.

(٢) راجع: Ettinghausen R., the "Wade Cup" in the Cleveland Museum of Art, Its Origin and Decorations, *Ars Oriental*, Vol. II, 1957, pp. 332 - 368.

(٣) حسين رمضان، سيمرغ العنقاء فى الفن الإسلامى، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، ١٩٩٥م، ص ٢٤٦.

(٤) متحف الفن الإسلامى بالقاهرة أرقام سجلات: ٣٨٥٦/٩١، ٣٨٥٦/٩، ٣٨٥٦/٩٤، ٦٤٨٢/٢، ٨٦/ ٣٨٥٦، ٨٥٧٧/٩٥، ٨٥٧٦، ٣٨٥٦/١٠٣، ٣٨٥٦/١١٦ ٧٢٨٢/١، ٨٥٧٧/١٠٢.

(٥) زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٣٦٥.



الفصل الثالث

المناظر التصويرية على الفنون التطبيقية الأيوبية

١ - مناظر الطرب.

٢ - المناظر الرياضية.

٣ - مناظر الحرث والزراعة.

٤ - مناظر السيدات.

المناظر التصويرية على الفنون التطبيقية الأيوبية

تعددت المناظر التصويرية على الفنون التطبيقية الأيوبية فظهرت الرسوم الآدمية على منتجات هذا العصر فى وضعيات مختلفة منها:

مناظر الطرب[1] والموسيقى

ظهرت مناظر الطرب والموسيقى على العديد من التحف المعدنية الأيوبية وكذلك التحف الخزفية الأيوبية، ورسمت عليهما رسوم الموسيقيين والموسيقيات مع آلاتهم الموسيقية المختلفة مثل العود، والقيثارة، والدف، والناى، وغيرها كما ظهرت مناظر الراقصين والراقصات فى وضعيات مختلفة بالإضافة إلى مناظر رجال البلاط من حيث ظهور الأمير الجالس على العرش يحيط حوله الحراس والخدم والمغنيين والموسيقيين ويتقدمه غالبا رسوم الحيوانات ولاعبى البهلوانات[2].

فظهر على جزء من طبق من الخزف دقيق الصنع وعليه رسم شخص فى جلسة شرقية وتظهر تفاصيل الملابس الذى يرتديها والتى تتشابه مع مثيلتها على المخطوطات[3].

وتتشابه مع القطعة السابقة قطعة من نفس النوع يظهر عليها رسم شخصين يمسك كل منهما بيده كأس وبينهما زخارف نباتية[4].

(١) لم يخلو مجتمع سلاطين الأيوبيين و المماليك من هذه الظاهرة، بل جرت العادة كذلك على أن يكون لكل سلطان أو أمير جوقة من المغانى فى داره، كما أقبل بعض السلاطين على تقريب أرباب الموسيقى و الغناء من مجالسه، و يعد الرقص من أهم مستلزمات مجالس الشراب و الطرب التى كانت تعقد فى قصور الطبقة الحاكمة. راجع: ابن الاثير، الكامل، ج ٦، ص١١، المقريزى، الخطط، ج٢، ص٥٣، المسعودى، مروج الذهب، ج٢، ص ٥١، ابن حجر، الدرر الكامنة فى اعيان المائة الثامنة، حيدر اباد، ١٩٢٩، ج٣، ص ٢٦٥، ابن تغرى بردى، النجوم، ج٥، ص ١٧٨، احمد عبد الرازق، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، ج ١، القاهرة ١٩٩٠، ص ٢٥٤ - ٢٥٥.

(٢) كانت تعقد مجالس الشراب والطرب فى البساتين والمتنزهات وأبهاء القصور، وتدار فيها كئوس الخمر التى حلت محل ماء الورد المذكور فى قصائد العرب، رغم نهى القرآن عن تناولها، واستمرت مجالس الشراب والطرب من الأمور المألوفة فى العصر الأيوبى. راجع: أحمد بن عبد الرازق، وسائل التسلية، ص ٨٦ - ٩٠

(٣) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم: ٥٣٧٩ .

(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم: ٦٠٠٩ / ١

قطعة أخرى من الخزف دقيق الصنع أو الخزف الأيوبى[١] رسم عليها شخص جالس يمسك بيده اليمنى كأسا ويزخرف ملابسه زخرفة هندسية قريبة الشبه برقعة الشطرنج[٢].

كما ظهرت مناظر من الدين المسيحى تتفق مع ما جاء فى القرآن الكريم بالإضافة إلى ظهور مناظر الألعاب الرياضية مثل لعبة الكرة[٣] والصولجان[٤] (البولو) ومناظر لعبة المصارعة وألعاب الفروسية ورياضة الصيد وغيرها من المناظر التى انعكست فيها صورة المجتمع الأيوبى المحارب فى أوقات الحروب المسالم فى أوقات السلم وقد حرص الفنان الأيوبى على تصوير مناظر الألعاب الرياضية باختلاف أنواعها على منتجاته الفنية، فقد ظهرت مناظر لعبة الكرة والصولجان (البولو)، والمصارعة، وألعاب الفروسية، والتحطيب، ورياضة الصيد على النحو التالى:

ويذكر «المقريزى» أن هذه اللعبة كانت من عجائب مصر والاسكندرية حيث كانوا يجتمعون فى الملعب يوم فى السنة ثم يرمون بأكرة فلا تقع فى حجر أحد إلا ملك مصر. وقد وافق دخول عمرو بن العاص الأسكندرية عيدا فيها عظيما يجتمع فيه ملوكهم وأشرافهم ،ولهم أكرة من ذهب مكللة يترامى بها ملوكهم وهم يتلقفونها بأكمامهم ،وحدث أن وقعت الكرة واستقرت فى كم عمرو بن العاص[٥].

---

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم : ٥٣٧٩ / ٣ . وتوجد بمتحف الفن الإسلامى مجموعة من الشقافات من الخزف دقيق الصنع رسم عليها مناظر آدمية فى مناظر طرب وشراب ووضعيات أخرى منها القطع التالى أرقام سجلها ٤/٥٣٧٩، ٥/٥٣٧٩، ١٠/٥٣٧٩، ٥٣٧٩، ٦١٤٣، ٣٩٠٢/ ٢٤، ٢/٥٣٧٩، ٦١٤٢، ١٢/٥٣٧٩، ٨/٥٣٧٩، ١٧/٥٣٧٩، ٣/ ٦٠١٠، ١٥/٥٣٧٩.

(٢) شطرنج بفتح الشين المعجمة أو السين المهملة (لغتان) والشطرنج كلمة فارسية معربة . راجع : عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ١٣٧ .

(٣) راجع: عبد العزيز صالح، التربية والتعليم فى مصر القديمة، القاهرة. ١٩٦٦، ص١١٤

(٤) الصولجان: اسم فارسى يطلق على العصى التى تستعمل فى اللعبة، وهو معكوف فى جزئه العلوى، ولقد كان هناك اختلاف بين الصوالجة التى يستخدمها السلاطين وغيرها التى يستخدمها الأمراء أو الجوكان: وهو المحجن الذى تضرب به الكرة وهو عبارة عن عصى ملحونة أطوالها نحو أربعة أذرع ويرأسها خشبة مخروطة محدبة تنيف عن نصف ذراع. راجع: القلقشندى، صبح الأعشى، ج٥، ص ٢٥٨، السبكى، معيد النعم، ص ٣٤، أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية عند المسلمين، دراسات فى الحضارة الإسلامية بمناسبة القرن الخامس عشر الهجرى، مج ١، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٥م.

(٥) راجع: المقريزى، الخطط، ج ١، ص ١٥٨

وكذلك استمرت هذه اللعبة فى عهد الطولونيين ٢٥٤ - ٢٩٢ هـ/ ٨٦٨-٩٠٤م وقد جعل أحمد بن طولون فى قصره بمدينة القطائع ميدانا فسيحا يلعب فيه البولو مع رجال بلاطه وأيضا انتشرت رياضة البولو فى مصر خلال العصر الفاطمى ٣٥٨ - ٥٦٧ هـ / ٩٦٩ - ١١٧١م وكان الخليفة العزيز أول من ضرب بالصوالجة[١].

وكذلك فقد كان نور الدين محمود من أحسن الناس لعباً للكرة ومحباً لها وأقدرهم عليها[٢].

ويذكر «أبو شامة» أن نجم الدين أيوب كان شديد الركض ولعا بلعب الكرة بحيث من يراه يلعب بها يقول ما يموت إلا من وقوعه عن الفرس[٣].

وأيضا كان «صلاح الدين أيوب» ماهرا فى لعب الكرة وكان يفوق أقرانه فى إجادة هذه اللعبة[٤]، وكان دائم الخروج إلى بركة الجب للعب الكرة والصيد[٥].

ولقد كان اهتمام سلاطين دولة بنى أيوب عظيماً بممارسة الألعاب الرياضية وبصفة خاصة لعبة الكرة والصولجان[٦] حيث شيدوا لها الميادين وخصصوا بها أماكن لممارسة تلك اللعبة منها مايلى:

ميدان الرميلة

اقترن عهد الدولة الأيوبية ببناء ميدان الرميلة الذى أطلق عليه عدة أسماء منها: ميدان صلاح الدين، ميدان القلعة، ميدان قره ميدان، ميدان المنشية وغيرها. وكان هذا الميدان فى الأصل من بقايا ميدان أحمد بن طولون ٢٥٦هـ/

---

(١) راجع: البلوى، سيرة احمد بن طولون، ص ١٥١ ـ ١٥٢. ابن ميسر، اخبار مصر، ج ٢، تحقيق: هنرى ماسيه، القاهرة ١٩١٩م، ج١، ص ١٧٦.

(٢) ابو شامة، الروضتين فى اخبار الدولتين النورية والصلاحية، القاهرة، ١٢٨٧هـ/ ١٨٧٠م، ج ١، ص٨.

(٣) ولقد كانت سبب وفاة نجم الدين أيوب وقوعه من على الفرس أثناء لعبة الكرة. راجع: ابن شداد، النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، تحقيق: جمال الدين الشيال، الطبعة الاولى، ١٩٦٤م، ص ١٤٩ ـ ١٥١.

(٤) راجع: Abd El-Raziq A., Deux Jeux., p. 111.

(٥) راجع: السبكى، معيد النعم ومبيد النقم، الطبعة الاولى، لبنان، ١٩٨٨ م، ص٣٢.

(٦) راجع: Mercier L., La Chasse et Les Sports, p. 223.

٨٦٩ م ويقع أسفل القلعة ويحدده سور ما تزال بعض آثاره باقية[١] وأول من ابتدأ البناء فى هذا الميدان هو (الملك الكامل محمد بن العادل أبى بكر بن أيوب ٦١١ هـ/ ١٢١١م) حيث عمر إلى جانبه بركا ثلاثا وأجرى إليه الماء، ثم تعطل مدة حتى اهتم به الملك العادل أبو بكر محمد بن الكامل محمد وكذلك اهتم به الصالح نجم الدين أيوب فجدد له ساقية، وأنشأ حوله الأشجار .

وقد بلغ من شغف السلطان الصالح نجم الدين أيوب أن شيد الميدان الصالحى ٦٤٣هـ/ ١٢٤٣م وكان هذا الميدان يخصص للعب الكرة وكان الميدان الصالحى بأراضى اللوق من بر الخليج الغربى وصار يركب إليه ويلعب فيه الكرة كما استمر لعب الكرة فى هذا الميدان بعد الملك الصالح نجم الدين أيوب[٢] .

وانعكس شغف السلاطين والأمراء فى العصر الأيوبى بلعبة الكرة والصولجان على المنتجات الفنية فقام المصورون والنقاشون بتصوير هذه اللعبة على المنتجات الفنية كما يتضح ذلك على الأمثلة الآتية :ـ

يحتفظ القسم الإسلامى بمتحف برلين بقينينة من الزجاج المموه بالمينا ارتفاعها ٢٨ سم ،ومحيطها ٥٩ سم وعليها تذهيب والمينا متعددة الألوان ويحتوى على شريط عريض رسم عليه مناظر تصويرية ظهرت بكثرة على منتجات العصر الأيوبى وهى مناظر للعبة الكرة والصولجان (البولو)[٣] حيث رسم اثنى عشر فارسا من لاعبى الصوالجة[٤]. (لوحة ٣٩)

---

(١) استمر هذا الميدان حتى هدمه الملك المعز ايبك ٦٥١هـ /١٢٥٣م وفى عام ٧١٢هـ/ ١٣١٣م أعاد الناصر محمد بن قلاون عمارته وانشأ حوله سور حجرى، ولعب فيه الكرة مع امرائه وخلع عليهم. وظل يلعب فيه الكرة يومى الثلاثاء والسبت بالإضافة إلى استخدامه فى تأدية صلاة العيدين ثم استخدمه السلطان «برقوق ٧٨٤ - ٨٠١هـ /١٣٨٢ - ١٣٩٨م» كمحكمة وجلس السلطان برقوق بالميدان للنظر فى أحوال الرعية، والحكم بين الناس واستمر فى ذلك يومى الاحد والاربعاء. كما اهتم به بعض ولاة العصر العثمانى من حيث تعميره وتجديده. راجع: المقريزى، الخطط، ج ٢، ص ٢٢٨ - ٢٢٩، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ١٢، ص ٨، عبد العزيز صلاح، الرياضة. ص ٣

(٢) راجع: المقريزى، الخطط، ج ٢ ص ٢٠٥ ـ ٢٠٧، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٤، ص٤٩. Abd Ar-Raziq A., Deux Jeux., pp. 111 - 114; Aylon D., Notes., p. 38.

(٣) ومن أمثلة التحف المعدنية التى وضحت هذه اللعبة طست الملك الصالح نجم الدين أيوب وهو طست من البونز المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم ١٥٠٤٣. طست آخر له من البونز المكفت بالفضة محفوظ بمتحف الفرير جاليرى. راجع: Abd Ar-Raziq A., Deux Jeux., pp. 129 - 130.

(٤) كما ظهرت مناظر هذه اللعبة على ابريق ابراهيم بن مواليا محفوظ بمتحف اللوفر رقم ٣٤٣٥ L وايضا ظهرت هذه اللعبة على تحف مملوكية منها طست من النحاس المكفت بالفضة باسم «فاطمة ابنة الامير سنقر الاعسر» اواخر ق ٧هـ/ ١٣م محفوظ بمتحف بناكى باثينا، قنينة من الزجاج المموه بالمينا بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة تنسب إلى مصر او سوريا ق ٧هـ/ ١٣م راجع: احمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١٠٩. عبد العزيز صلاح، الرياضة عبر العصور، ص ٢٥١.

كما كانت المصارعة فى العصر الإسلامى[١] محببة إلى نفوس السلاطين والأمراء وعامة الناس حيث احتلت مكانة كبيرة بحيث صورت على التحف الفنية، وكذلك على المخطوطات ويمكن القول أن الرياضة البدنية بفروعها وأصولها إنما هى مأخوذة أصلا من ضروب الرياضة البدنية عند العرب فى عصر الجاهلية والإسلام ومن تعاليم النبى ﷺ[٢].

وقد ظهرت أول إشارات صحيحة حول لعبة المصارعة فى العصر الفاطمى فكانت المصارعة تتم بين إنسان وإنسان وبين إنسان وحيوان ،وأصبحت من الرياضات الشائعة فى هذا العصر حيث كانت ذات طابع شعبى يحضرها حشد من الناس[٣].

وتظهر رياضة المصارعة على طبق ذى البريق المعدنى[٤] يمثل المنظر رغم عدم تكامله نظرا لفقد بعض أجزائه مصارعة بين شابين ملتحيين حيث يظهر كل منهما وقد ارتدى سروالاً طويلاً كما يحيط حولهم عدد من الجمهور الذين يبدو على وجوههم علامات الانبهار والإعجاب ،ويظهر أحدهم وقد تمكن من منافسه فوضع رأسه تحت ذراعيه وضغط عليها ،وفى نفس الوقت الذى يحاول فيه اللاعب الآخر دفع منافسه لتخفيف قوة ضغط يديه على ذراعيه وأن كان يظهر على وجهه الإجهاد والأعياء[٥].

كما يظهر منظر آخر للمصارعة بين شابين على الورق[٦] ترجع إلى مصر فى أواخر القرن ٦هـ/ ١٢ م وبداية القرن ٧هـ/ ١٣ م ،ويمثل المنظر مصارعة بين اثنين فعلى الرغم من انه لايظهر سوى شخص واحد بشكل متكامل والشخص الآخر لا يبدو منه سوى ذراعه الأيمن، وساقيه إلا انه يوضح الحركات الأولى

---

(١) راجع: عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم، ص١١٤.

(٢) ثبت أن النبى ﷺ مارس بنفسه رياضة المصارعة. راجع: ابن هشام، السيرة النبوية، تحقيق/ محمد فهمى السرجانى، دار التوفيق للطباعة بالازهر، ص ٢٥٩.

(٣) عبد المنعم سلطان، المجتمع المصرى فى العصر الفاطمى، دار المعارف، ١٤٠٤هـ/١٩٨٥م، ص ٢١٤.

(٤) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم: ٩٦٨٩.

راجع: Ettinghausen R., La Peinture Arabe., P. 55.

(٥) راجع: أحمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١٠٢.

(٦) محفوظة فى المتحف الإسلامى بالقاهرة رقم: ٩٦٨٩.

المتبعة عند بداية مباريات المصارعة حيث يحاول كل من المصارعين السيطرة على الخصم فيلاحظ على وجه المصارع اليقظة والحيطة والحذر من الخصم كما يظهر السروال المستخدم فى رياضة المصارعة[1] (لوحة ٤٠).

فكانت المصارعة فى العصر الأيوبى من المزايا التى ينبغى أن تكتمل فى الفارس الحق ،وكانت تحدد من ناحية الترويض الجسدى فالقوة البدنية والإلمام بفن مواجهة العدو[2].

ولقد انعكس اهتمام السلاطين والأمراء فى العصر الأيوبى برياضة المصارعة بتصويرها على التحف التطبيقية[3].

ويلاحظ أن كلاهما قد ارتدى الملابس الخاصة برياضة المصارعة من حيث وجود سروال المصارعة التبان[4] المعروف للجزء السفلى من الجسم ثم ملابس خفيفة وشفافة للجزء العلوى لاحدهما فى حين الآخر لا يرتدى ملابس فى الجزء العلوى من جسمه[5].

ولقد احتلت ألعاب الفروسية[6] المكانة الكبرى بين الألعاب الرياضية فى مصر الإسلامية بصفة عامة وبمصر الأيوبية بصفة خاصة، وذلك نظراً للطبيعة

---

(١) عبدالعزيز صلاح، الرياضة، ص ٢٢١.

(٢) محسن محمد حسين، الجيش الأيوبى فى عهد صلاح الدين الأيوبى، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م، ص ١٥٥.

(٣) ظهرت هذه الرياضة على إحدى جامات السطح الخارجى على بدن طست الملك العادل ابى بكر. الطست محفوظ فى متحف اللوفر بباريس رقم ٥٩٩١.

(٤) يعتبر التبان (التبان: بالضم، والتشديد وهى سراويل صغيرة مقدار شبر يستر العورة المغلظة فقط) هو اللباس الوحيد للمصارعين فى الشرق، ويتضح من تصاوير المخطوطات ورسوم مناظر المصارعة على مواد الفنون التطبيقية ان التبان هو الزى الرسمى للعبة المصارعة ومن التبان القصير ومنه الواسع الفضفاض . راجع: Dozy R.P. A., Dictionnaire Détaille Des noms des Vêtements, Amsterdam, 1845, p. 93.

(٥) Ibid.

(٦) راجع: أبى بكر الدمشقى، الفروسية المحمدية، مخطوط، ١٦٠ - ١٦٥، احمد امين، قاموس العادات والتقاليد والتعابير المصرية، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٥٣م، ص ٢٥٣، الفتوة، ص ٦٣، الصابى، رسوم دار الخلافة، تحقيق ميخايل عواد، بغداد، ١٩٦٤م، ص٩١، محمد مصطفى، مخطوط فى تعليم فنون القتال والفروسية فى اواخر عصر المماليك الجراكسة، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ١٩٦٦، ج٣، مطبعة دار الكتب الحديثة، ١٩٧١م، ص ١٢١٧ - ١٢٠٠، نبيل عبد العزيز، نشر وتحقيق مخطوط نهاية السؤال والأمنية فى تعلم أعمال الفروسية، دكتوراة، جامعة القاهرة، ١٩٧٢م، ج٢، ص١٧، محمدكامل علوى، الرياضة البدنية، ص ٥٨ - ٥٩، مؤلف مجهول، مخطوط شرح بغية الرامى، ورقة ٨ - ١٨، طيبغا الاشرفى، شرح غنية الرامى، مخطوط، ورقة ٤٨، السيد ادى شير، معجم الألفاظ الفارسية المعربة، بيروت، ١٩٨٠م، ص٤٣، عبدالعزيز صلاح، الرياضة .، ص ٩٨ - ١٢٢.

الحربية التى اتصف بها العصر الأيوبى، وما صاحب ذلك من ألعاب مختلفة للفروسية، وسباقات الخيل بحيث أضحت من المقومات الأساسية للفرسان .

ومما يجدر الإشارة به أن ألعاب الفروسية كانت لها مكانة عالية فى المجتمع الإسلامى بصفة عامة وفى مصر الإسلامية بصفة خاصة نظرا لارتباطها المباشر بالحروب والإعداد لمواجهة الأعداء، وقد أدت هذه الألعاب إلى جانب دورها الحربى دورا هاما فى أوقات السلم فكثيرا ما أقيمت مباريات لألعاب الفروسية حضرها جمع غفير من النظارة وعلى رأسهم السلاطين والخلفاء كما برع عدد من الأمراء الذين تميزوا فى ألعابها وتشتمل ألعاب الفروسية على مايلى :-

١ - رياضة سباقات الخيل.

٢ - رياضة المبارزة بالسيف.

٣ - رياضة الرماية.

٤ - رياضة المطاعنة بالرمح.

كما يندرج تحت هذه الأنواع أنواع أخرى نحو لعبة البوس ،ورمى السيف من الرمح، ولعب الترس على الأرض والفرس. وحول رياضة الفروسية.

ولقد تنوعت هذه الألعاب ما بين ركوب الخيل والرمى بالقوس والرمح، والسيف، ولعب الترس على الأرض وعلى الفرس، ورمى البندق، والقبق[1] .

ولقد أضحت رياضة سباقات الخيل من الرياضات الشهيرة فى مصر الإسلامية بصفة عامة[2] وعند الأيوبيين بصفة خاصة وقد بلغ الاهتمام بهذه الرياضة إلى حد كبير حيث تباروا فى إقامة الحلبات الخاصة بالمسابقات وإعداد الخيول المهرة حتى أصبح يوم السباق بمثابة العيد الذى يبتهج فيه الناس جميعا

---

(١) راجع: Ayalon D., Notes., p. 50.

(٢) راجع: الشيخ البجيرمى الشافعى، رسالة فى أوصاف الخيل، مخطوط، ورقة ٥، ابن سعد، الطبقات الكبرى، ج٣، ص٢٣، ابن الكلبى، انساب الخيل، ص١٣٣، ابو بكر بن البدر (المعروف بالناصرى)، كامل الصناعتين البيطرة والزرطقة، مخطوط، دار الكتب المصرية، رقم ٤ فروسية، ابن رسلان، قطر السيل فى امر الخيل، مخطوط، ورقة ١٤، ابن هزيل الأندلس، حلية الفرسان، مخطوط، ورقة ٧٣، ابن منظور، لسان العرب، ج ٢، مادة خيل، ج٥، مادة فرس، النويرى، نهاية الارب، ج ٩، ص ٣٤٦، واصف بطرس غالى، تقاليد الفروسية عند العرب، دار المعارف، ١٩٦٠، ص ١٦٨.

على اختلاف طوائفهم ورتبهم بالإضافة إلى الجوائز والهبات التى كانت توزع فى مثل هذه الاحتفالات حيث كانت سباقات الخيل على رأس الألعاب الرياضية التى مارسها السلاطين والأمراء الأيوبيين وانعكس ذلك على رسوم الفنون التطبيقية الأيوبية فظهر على الخزف الدقيق الصنع أو الخزف الأيوبى رسوم تمثل الخيل(١) وتتشابه مع مثيلتها على المعادن الأيوبية(٢).

ومن أهم ألعاب رياضة الفروسية المبارزة بالسيف(٣) والمطاعنة بالرمح(٤)، والتى لعبتا دوراً كبيراً فى المجتمع الإسلامى فى مصر سواء على نطاق المجتمع العسكرى أو المجتمع المدنى ومن ثم انعكس أثره على رسوم التحف التطبيقية وتصاوير المخطوطات بصفة عامة وعلى التحف المعدنية الأيوبية بصفة خاصة. ولقد كانت سيوف العصر الأيوبى ذات نصال مستقيمة وذات حدين وغير مدببة الطرف وهى بذلك تشبه السيوف الأموية والعباسية(٥).

ولم يصلنا من سيوف العصر الأيوبى(٦) سوى سيف ينسب إلى نجم الدين أيوب(٧) طوله ٩٥ سم ،وطول نصله ٨٣ سم ،وتوجد عليه كتابة محزوزة على أحد وجهى النصل، قرب الواقية نصها:

---

(١) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم: ٥٣٨٠ / ٢٥.

(٢) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص ٢٥٤ ـ ٢٥٨.

(٣) راجع: احسان هنيدى، الحياة العسكرية عند العرب، دمشق، ١٩٦٤، ص ٨٦، واصف بطرس غالى، تقاليد الفروسية، ص٦-٢، مصطفى عبدالله شيحة، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان، واربعة سيوف يمانية معاصرة، الناشر مكتب الجامعة للطباعة، ١٩٨٤م، ص ٦ ـ ٧.

(٤) الرمح: عود طويل فى رأسه حربة يطعن بها، ويختلف طول الرمح بين خمس أذرع وسبع، وربما زاد على ذلك والرمح قديم العهد وكثير الأنواع، أما السهم يكون من عود رفيع من شجر صلب فى طول الذراع تقريبا. راجع: الفاكهى، مناهج السرور والرشاد، مخطوط، ورقة ٥٨ ـ ٥٩، النويرى، نهاية الارب، ص ٣٢٥، محمد كامل علوى، الرياضة البدنية، ص ١٣٢.

(٥) راجع: اوتصال يوجل، السيوف الإسلامية وصناعتها، الكويت، ١٩٨٨م، راجع: Zaky A., On Islamic Swards, Studies in Islamic Art and Architecture in Honour of Prof. K.A.C. Creswell, the American Uni.in Cairo, 1965, pp. 271 - 273.

(٦) يكثر مؤرخو العصر الأيوبى الحديث عن خزائن العتاد الحربى فى قلاع الشام ومصر ومن هؤلاء ابو عبدالله بن محمد الشهير بعماد الدين الكاتب الاصفهانى عند كلامه عن الملك العزيز عثمان ٥٩٥هـ / ١١٩٩ ـ ١٢٠٠م. حيث قال «انه لما عاد إلى مصر وشاهد الفتح والنصر ـ ترك خزانة سلاحه بالقدس كلها، ولم يقدر على حملها ونقلها وكانت احمالا واثقالا، وذخائر، وعددا، ودروعا، ونصولا، وخوذا، ورماحا، وآلات، وجميع أدوات الحروب». راجع: عبد الرحمن زكى، السيف فى العالم الإسلامى، مطابع دار الكتاب العربى بمصر، بدون تاريخ، ص ٦٢ ـ ٦٣، عبد الرؤف عون، الفن الحربى فى صدر الإسلام، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م، ص ١٢٩..

(٧) نجم الدين أيوب والد صلاح الدين الأيوبى توفى فى ٥٦٩ هـ / ١١٧٣م.

«مما عمل برسم نجم الدين» كما نجد قرب الواقية اسم الصانع حيث ترك توقيعه على النحو التالى:

«عمل سالم بن على»[(١)]

ويستدل من واقية هذا السيف أن المقبض كان نموذجا مبكرا لمقابض السيوف المملوكية السورية فى القرن الثامن الهجرى/ الرابع عشر الميلادى[(٢)].

كما يتشابه السيف السابق مع رسوم السيوف على تصاوير المخطوطات والتحف التطبيقية خلال القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى حيث يظهر السيف ذات النصل المستقيم على التحف والمخطوطات الأيوبية[(٣)].

كما ظهر رسم سيف يتشابه بدرجة كبيرة مع شكل السيف فى العصر الأيوبى، فيظهر على وجه الورقة ٥٩ من مخطوط مقامات الحريرى المؤرخة ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٧م. حيث يظهر الوالى الجالس فى مقصورته متربعا فى سطوة يحيط به الحراس يحملون سيوفهم على أكتافهم[(٤)].

وتمتد أصول رياضة الصيد[(٥)] إلى العصر الفرعونى خيث وجد على جدران المقابر مناظر واسعة وعديدة توضح هذه الرياضة[(٦)]، وكذلك فهناك العديد من المناظر التى تصور رياضة الصيد والقنص على التحف المعدنية الساسانية حيث يظهر الصياد الذى يمتطى صهوة الجواد ويسير مسرعا فى حين تلوز الحيوانات بالفرار من أمامه فى نفس الوقت الذى يظهر الصياد وقد شد قوسه وصوب سهمه تجاههم[(٧)].

---

(١) محفوظ فى دار السلاح باستانبول، راجع: اونصال يوجل، السيوف، ص ٥٦.

(٢) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م، ص ٥٧.

(٣) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤، ص٥٧، لوحة ٥٩.

(٤) راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى، ص ٥٧.

(٥) راجع: ابن منظور، لسان العرب، ج ٤، ص ٢٥٣٣.

(٦) راجع: وليم نظير، العادات المصرية بين الامس واليوم، دار الكتاب العربى، القاهرة، ص ٦٠ ـ ٦٦، محمد مصطفى حماد، الرياضة والمدنية، والمواطن، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١، ص ١٩، عبدالعزيز صلاح، الرياضة وأدواتها، ص ٥١ - ٥٢.

(٧) راجع: Maurice S. Dimand, Areview of Sassnian and Islamic Metalwork in a Survey of Persian Art, *Ars Islamic*, 8, 1941, pp. 103 - 104.

ولقد استمرت هذه الرياضة عند العرب حيث اعتبروها أهم وسائل التسلية بالإضافة إلى كون الصيد رياضة مفضلة عند الشعوب الشرقية حيث كان معروفا قديماً فى الجزيرة العربية ،واعتنوا به وأخذوا على عاتقهم العناية به. وعندما جاء الإسلام اعتبر الصيد وسيلة مشروعة من وسائل كسب العيش، وأضاف إلى آدابه ما هو أكرم للإنسان الصائد وأرحم للحيوان المصيد، و لقد أقر الإسلام الصيد فهو فى الواقع متعة ،ورياضة ،واكتساب سواء أكان عن طريق الآلة كالنبلة والرماح أو عن طريق الجوارح كالكلاب، والصقور، ولم يمنع الإسلام الصيد إلا فى حالتين: حالة الإحرام بالحج أو العمرة لأنه يكون فى مرحلة سلام كامل لا يقتل ولا يسفك(١).

فقال المولى عز وجل :

﴿يا أَيُّهَا الَّذِينَ آمَنُوا لا تَقْتُلُوا الصَّيْدَ وَأَنْتُمْ حُرُمٌ﴾.

وقوله: ﴿وَحُرِّمَ عَلَيْكُمْ صَيْدُ الْبَرِّ مَا دُمْتُمْ حُرُمًا﴾.

أما فى الحالة الثانية: هى الحرم فى مكة لأن الله جعل هذه المنطقة منطقة سلام وأمن لكل كائن حى يتنقل فى أرجائها أو يطير فى سمائها أو يبيت فى أرضها فهى كما قال النبى (ﷺ):

«لا يصاد صيدها ولا يقطع شجرها».

وقد أباح الله سبحانه وتعالى الصيد حيث قال عز وجل:

﴿يَسْأَلُونَكَ مَاذَا أُحِلَّ لَهُمْ قُلْ أُحِلَّ لَكُمُ الطَّيِّبَاتُ وَمَا عَلَّمْتُم مِّنَ الْجَوَارِحِ مُكَلِّبِينَ تُعَلِّمُونَهُنَّ مِمَّا عَلَّمَكُمُ اللَّهُ فَكُلُوا مِمَّا أَمْسَكْنَ عَلَيْكُمْ وَاذْكُرُوا اسْمَ اللَّهِ عَلَيْهِ وَاتَّقُوا اللَّهَ إِنَّ اللَّهَ سَرِيعُ الْحِسَابِ﴾.

وقوله عز وجل:

﴿أُحِلَّ لَكُمْ صَيْدُ الْبَحْرِ وَطَعَامُهُ مَتَاعًا لَّكُمْ وَلِلسَّيَّارَةِ﴾.

---

(١) راجع: Hassan Z.M. Hunting as Practised in Arab Countries of the Middle Ages, Cairo, 1937, p. 10., Abd Ar-Raziq A., La Chasse au Faucon., p. 129.

وعن الأدوات المستخدمة فى الصيد فقد ذكر الله عز وجل.

﴿ تَنَالُهُ أَيْدِيكُمْ وَرِمَاحُكُمْ ﴾.

ومما سبق يمكن القول بأن الإسلام أجاز ممارسة رياضة الصيد بكافة أنواعها وكذلك باستخدام أدواته على نحو الكلاب، والصقور، والرماح، والسهام، وغيرها من الأدوات المستخدمة فى رياضة الصيد[1] فقد أجاز الإسلام الاصطياد بجوارح السباع وبجوارح الصيد كالبازى[2]، والشاهين[3]، والصقر[4].

وبذلك كانت رياضة الصيد والبيزرة[5] من أنواع اللهو البرئ الذى أخذ به الخلفاء والأمراء والسلاطين وأهل بطانتهم[6]، فقد كان الصيد فى مصر خلال العصر الفاطمى ٣٥٨ - ٥٦٧هـ/ ٩٦٩ - ١١٧١م اعتبارا كبيرا بحيث ظهرت مناظره على مواد الفنون المختلفة مثل الأخشاب والخزف، والعاج، والمعادن، والبلور الصخرى. ثم استمرت رياضة الصيد فى مصر يمارسها السلاطين والأمراء حتى وصلت إلى العصرالأيوبى حيث كان صلاح الدين الأيوبى ٥٦٤ - ٥٨٩ هـ/ ١١٦٩ - ١١٩٤م شديد الشغف بهذه الرياضة فكان يخرج للصيد فى صحبة أبنائه[7]. ولقد بلغت رياضة الصيد درجة عظيمة فى العصر الأيوبى حيث انعكس أثره على المنتجات الفنية الأيوبية فلم يقتصر الشغف بهذه الرياضة على السلاطين والأمراء بل تعداه إلى الفنانين والمصورين الذين

---

(١) راجع: قرآن كريم، سورة المائدة، آيات: ٤، ٩٤، ٩٥، ٩٦، ابن حجر، فتح البارى، ج ٥، ص ٢٣٩، القرضاوى، الحلال والحرام، ص ٢٨٩ ـ ٢٩٠ عبد العزيز صلاح، الرياضة وآدواتها، ص ٢٧ ـ ٢٨.

(٢) البار: هو أخطر طيور الصيد، وللبار عائلة كبيرة مقسمة الى: البارى، والزرق، والباشق، والعصفى، والبدياق. راجع: النويرى، نهاية الارب، ج١٠، ص ١٨٦.

(٣) الشاهين: هو اسرع الجوارح واخفها جناحا، واسمه بالفارسية «شوذابه» وعربته العرب على الفاظ شتى وهو ثلاثة انواع: شاهين، وقطامى، وانيقى. راجع: الفاكهى، مناهج السرور والرشاد، مخطوط، ورقة ٧٤

(٤) الصقر: يعتبر الصقر النوع الثالث من طيور الصيد والصقر ثلاثة اصناف وهى. صقر، و كونج، ويؤيؤ، الصقر من الجوارح وان كانت العرب تسمى كل طائر يصيد صقرا. راجع: مؤلف مجهول، القانون فى علم البيزرة، مخطوط، ورقة ١٣.

(٥) راجع: مؤلف مجهول، قانون علم البيزرة، مخطوط، ورقات ٩، ١٠، ١١. سعاد ماهر، البيزرة، البيزرة فى التاريخ والآثار، مجلة الدارة، العدد الأول، السنة الثانية. ١٩٧٧م، ص ٩٧، صلاح العبيدى، الصيد والقنص فى الآثار العربية من العصر العباسى، جامعة فؤاد الأول، مجلة كلية الآداب، العدد ٣٠٠، ١٩٨١، ص ١٣٦.

(٦) راجع: احمد عبدالرازق، وسائل التسلية، ص ١١٦.

(٧) راجع: Hassan Z.M. Hunting., p. 10., Abd Ar-Raziq A., La Chasse au Faucon., p. 129.

صورا مناظرها وسجلوا صور ملوكهم وأمرائهم وقد حمل كل منهم طائر الصيد وقد ظهرت مناظر الصيد على التحف الأيوبية. ولعل السبب فى ظهور مناظر الصيد بكثره على التحف الأيوبية يرجع إلى أن كثيرا ما كان السلاطين يطلبون من الفنانين والصناع أن يصوروا صقورهم أو يصوروا مع صقورهم وبازاتهم، وغيرها من الطيور المستخدمة فى الصيد بل أنهم كانوا يصطحبونهم فى رحلات الصيد نفسها حتى يصوروا وقائع مناظر الصيد على الطبيعة[١].

وظهرت مناظر الصيد المختلفة على الخزف دقيق الصنع أو الخزف الأيوبى[٢].

وكذلك تعتبر الموسيقى والتطريب أهم وسائل الصيد التى استعملت منذ أقدم العصور والسبب فى اصطحاب الموسيقيين والمغنيين فى رحلات الصيد فبالإضافة لاستخدامه للتسلية والتخفيف على القائمين بالصيد فقد كان السبب الأساسى منه هو استمالة الحيوانات والطيور[٣].

وتعتبر الرياضات الذهنية من الرياضات التى شاعت وانتشرت خلال العصر الأيوبى حيث شغف بها كثير من رجال بنى أيوب وانعكس أثر ذلك فى مجال الفنون الأيوبية ومن هذه الرياضة لعبة الشطرنج فكان سلاطين بنى أيوب يتسلون بلعبة الشطرنج مع المقربين إليهم من الأمراء والعلماء والأدباء كما كانت تحمل فى أسفارهم كمية من قطع الشطرنج[٤].

ظهر رسم لرقعة الشطرنج على الخزف دقيق الصنع أو الخزف الأيوبى عبارة عن زخرفة هندسية قوامها رسم مربعات الشطرنج باللونين الاسود والابيض بالتبادل[٥] (لوحة ٤١) لقد ظهرت مناظر الحرث والزراعة[٦] على

---

(١) صلاح العبيدى، الصيد والقنص، ص ١٣٧.

(٢) محفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة سجل رقم: ٥٣٨٠.

(٣) صلاح احمد البهنسى، مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، ماجستير، مخطوط، كلية الاثار جامعة القاهرة، ١٩٨٨م، ص ١٧٩.

(٤) راجع: عبدالعزيز صلاح، الرياضة، ص ١٤٠.

(٥) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة رقم 22374.

(٦) من المعروف أن الزراعة فى بلاد الشام كانت تعتمد إلى حد كبير على الأمطار ونزول الغيث، وقد اصطلحوا على أن يقولوا للأرض أحمر وأخضر، يصفون بالاحمر الكراب، أى حرث الأرض فيكون لونها أحمر والأخضر أى الزراعة ومن ثم فان الخراج بالشام يجبى تبعا لمواعيد نزول الأمطار. راجع: أحمد رمضان، المجتمع، ص ١٢٩.

التحف المعدنية[١] حيث يشاهد رسم فلاح يمسك بالمحراث اليدوى الذى يشبه الجاروف[٢].

كما ظهرت مناظر الحرث والزراعة على تصويرة من مخطوط كتاب الترياق[٣] حيث قسمت التصويرة إلى قسمين يظهر فى القسم العلوى من اليمين رسم اثنين من الفلاحين يمسكا بالمحراث اليدوى ويقوما بحرث الأرض وبجوارهما شخص ثالث يقوم بحصاد الزرع فى حين يقترب منهم شخص رابع يحمل الطعام لهم أما الشخص الخامس فهو صاحب الحقول حيث يجلس ويراقب الجميع ،والقسم الأسفل من التصويرة يظهر بها مناظر الفلاحين والحيوانات والجميع يقومون بعملية الحرث والزراعة[٤].

وأيضا اهتمت المرأة بزينتها وكانت زينة المرأة فى جميع العصور وفى جميع الأقطار أمراً مرغوباً [٥]. ولقد نزل القرآن الكريم ووجد أن الدين الإسلامى لم يضيق عليهم فى حياتهم الاجتماعية حيث نزلت الآية الكريمة ﴿قُلْ مَنْ حَرَّمَ زِينَةَ اللَّهِ الَّتِي أَخْرَجَ لِعِبَادِهِ وَالطَّيِّبَاتِ مِنَ الرِّزْقِ﴾ صدق الله العظيم.

ويعد هذا الموضوع من الموضوعات التى لم تنفذ بكثرة على مواد الفنون التطبيقية وعلى تصاوير المخطوطات ومع ذلك فقد صوّرت مناظر النساء فى وضعيات مختلفة على الفنون التطبيقية الأيوبية[٦].

(١) محفوظ فى متحف كليفلاند:

(٢) يتشابه شكل الجاروف هنا مع شكله على تصويرة تمثل أبو زيد السروجى والحارث بن همام وهم يمرون على قرية، حيث يشاهد فى القسم العلوى منها منظر فلاح يحمل الجاروف وبهم بالخروج من داره. من مقامات الحريرى للواسطى المؤرخ فى سنة ٦٣٥هـ/ ١٢٣٧م. راجع: ثروت عكاشة، فن الواسطى، ص ٨٩ ـ ٩٠.

(٣) ظهرت مناظر الحرث والزراعة فى مخطوط كتاب الترياق لجالينوس، مؤرخ لسنة ٥٩٥ هـ / ١١٩٩م، محفوظ بالمكتبة الاهلية بباريس رقم: ٢٩٦٤ عربى. راجع: زكى حسن، اطلس الفنون، شكل ٨٥٩.

(٤) راجع: Rice., the Oldest., pp. 336 - 340.

(٥) راجع: ظافر القاسمى، الحياة الاجتماعية عند العرب، دار النفائس بيروت، الطبعة الثانية، ١٩٨١، ص١٦٨.

(٦) رقم السجل بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة: ١٩١٠٢، ٥٨٨٧، ٦١٤١، ٥٣٧٩/٢٣.



الفصل الرابع

التأثيرات الفنية المتبادلة
ومراكز الصناعة

أولا : التأثيرات الفنية المتبادلة
بين الدولة الأيوبية وجيرانها

أ - الغرب المسيحى.

ب - المشرق الإسلامى.

ج - المغرب الإسلامى.

ثانيا : مراكز الصناعة فى العصر الأيوبى

أولا: التأثيرات الفنية المتبادلة بين الدولة الأيوبية وجيرانها

لعبت الظروف السياسية والاقتصادية والاجتماعية دورا كبيرا فى بلورة الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى فى بوتقة واحدة فأصبح لهذا الفن مميزاته الخاصة التى تميزه عن بقية الفنون ولقد تعاون فى صبغة الفن الأيوبى بصبغته الواضحة عدد من الفنون السابقة عليه التى استمد منها رحيقه فتأثر ببعضها وأثر فى البعض الآخر فالفن السلجوقى فى المشرق والفن الفاطمى والمغربى فى المغرب كما كان للحروب الصليبية انعكاساتها الحضارية والفنية بحيث نتج من الاحتكاك بين المجتمع الإسلامى الشرقى والمعسكر الصليبى الغربى تبادل المؤثرات الفنية بين الجانبين، ويمكن توضيح ذلك على النحو التالى:

أولا: المغرب المسيحى

مما لاشك فيه أن الحروب الصليبية[1] كانت لها انعكاساتها الحضارية على العمارة والفنون الإسلامية مثلما كانت لها آثارها الهدامة بوصفها تعبيرا عن الحرب بكل ما تعنيه من قتل وتدمير وتخريب فلم تكن الحروب الصليبية مجرد معارك دموية متصلة كما يتضح لنا من اسمها وإنما تخللتها علاقات إنسانية عديدة نبتت فى أوقات السلم. وأوقات السلم هذه كانت أطول من فترات الحروب، وأعطت الفرصة للتدخل والاختلاط الاجتماعى بين الفريقين ونشوء علاقات المودة والصداقة بين المسلمين والصليبيين[2]، وهذا مهد ظهور مناظر مسيحية على الفنون الإسلامية الأيوبية تتفق مع عقيدة المسلمين عن السيد المسيح وعن الديانة المسيحية كما جاء فى القرآن الكريم بالإضافة إلى

(١) راجع: سعيد عبدالفتاح عاشور، الحركة الصليبية، مكتبة الانجلو المصرية، ج١، ١٩٦٣م، ص ٤٤٨ - ٤٥٩، ميخائيل زابوروف، الصليبيون فى الشرق، ترجمة: إلياس شاهين، دار التقدم موسكو، ١٩٨٦م، ص ٢٤ - ٣٤، قاسم عبده قاسم، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة، الكويت، ١٩٩٠م، ص ٩ - ٤٥، وليم الصورى، الحروب الصليبية، ترجمة: حسن حبشى، ج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ٤٩ - ٥٨.

(٢) راجع: محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩م، ص ٢٤٢ - ٢٤٨.

حرص السلاطين الأيوبيين على تسجيل أسمائهم وألقابهم عليها. وتفسير وجود هذه الموضوعات المسيحية على التحف المعدنية الأيوبية يرجع إلى تسامح سلاطين بنى أيوب ولاسيما ملوك دمشق الذين بلغ من تسامحهم مع المسلمين حيث كانت لهم علاقات ودية واضحة أثناء فترات السلم بينهم وبين الكيان الصليبى ببلاد الشام[1].

وكذلك فإن الحروب الصليبية أدت إلى ازدياد النشاط التجارى بين الشرق والغرب فى العصر الأيوبى[2]، وكان من نتائج هذه الحروب نشاط العلاقات التجارية بين المعسكرين الإسلامى والمسيحى حتى أبرمت اتفاقيات وعقدت معاهدات بين تجار مدينة حلب فى بلاد الشام وتجار مدينة بيزا وجنوة والبندقية بإيطاليا، كما اكتظت تلك الأسواق الأوربية بأنواع كثيرة من المنتجات والتحف النادرة الواردة من الشرق والتى كانت موضع تقدير وإعزاز فى أوربا[3].

وقد حرص سفراء هذه الدول على المثول فى بلاد سلاطين بنى أيوب طالبين لتجارهم إعفاءات وتخفيضات جمركية، واستجاب لهم السلاطين ومنحوهم تسهيلات وامتيازات تمتعوا بها أثناء إقامتهم فى الشرق واعتبروهم رعاية امة صديقة. كما كان لهؤلاء التجار فى الاسكندرية وغيرها من المراكز التجارية فنادق لسكناهم ولتخزين بضائعهم وكانت لهم كنائس خاصة بهم، وغير ذلك من الامتيازات التى منحوها إياهم سلاطين دولة بنى أيوب[4].

---

(١) راجع: محمد مصطفى، مناظر دينية على التحف الإسلامية، مجلة (المجلة) العدد ٤٨، السنة الرابعة، ديسمبر ١٩٦٠م، ص٣٩.

(٢) من المعروف أن العلاقات التجارية بين الشرق والغرب وجدت قبل الحروب الصليبية بزمن طويل، ولكن الغزو الصليبى لبلاد الشام أثر فيها بشكل خاص. إذ صارت تجارة البحر المتوسط كلها بوجه التقريب - فى أيدى الجمهوريات البحرية الإيطالية ومدن جنوب فرنسا، وفى خلال القرنين الثانى عشر والثالث عشر الميلاديين كانت مدن وموانى الشام مراكز لتجمع السلع. وكان من الطرق التجارية البرية المؤدية إلى الشام زمن الحروب الصليبية طريق الشام - مصر، حيث يتجه ذلك الطريق من دمشق إلى طبرية ثم إلى الرملة ومن الرملة إلى غزة ثم إلى العريش ثم إلى الفرما ثم إلى القاهرة. راجع: القلقشندى، صبح الاعشى، ج ٧، ص ١١٥ - ١١٦، زكى حسن، فنون الإسلام، ص ٥٥٠، حسن الباشا، تاريخ الفن فى عصر النهضة، دار النهضة العربية، ١٩٨٠م، ٣٢ - ٣٣، محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩م، ص ١٢٢ - ١٢٨.

(٣) راجع: Lanne - Poole St., History of Egypte in Middle Ages, London, 1995, p. 218.

(٤) - راجع: ستيفن رنسمان، تاريخ الحروب الصليبية، ج ٢، ترجمة: السيد الباز العرينى، ١٩٦٨م، ص ٦٩٧. سعيد عبد الفتاح عاشور، الحركة الصليبية، مكتبة الانجلو المصرية. ج١، ١٩٦٣، ص ٤٤٨، الأيوبيون والمماليك فى مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠، ص ١٥٢.

ويتصور الكثيرون أن الحركة الصليبية ليست إلا سلسلة حروب متصلة الحلقات بين المسلمين والصليبيين، دون أن يعرفوا جميعا لغة للتفاهم عدا لغة السيوف والحراب والحقيقة أن تلك الصورة لا تعبر إلا عن وجه واحد فقط من أوجه تلك الحركة، إذ الثابت أن هذه الحركة مهما تعددت أغراضها وتباينت دوافعها كانت قبل كل شئ مجالا واسعا التقى فيه الشرق الإسلامى بالغرب المسيحى، وإن هذا اللقاء لم يكن حربيا فحسب، بل كان لقاءً حضاريا على أوسع نطاق ومما يؤكد ذلك ما يذكره «ابن جبير» عن استمرار التجارة بين المعسكرين حتى فى أوقات الحرب بقوله «انه من أعجب ما يحدث به أن نيران الفتنة كانت تشتعل بين المسلمين والنصارى واختلاف القوافل من مصر إلى دمشق على بلاد الإفرنج غير منقطع واختلاف المسلمين بين دمشق إلى عكا كذلك وتجار النصارى لايمنع أحد منهم ولايعترض وللنصارى على المسلمين ضريبة يؤدونها فى بلاد المسلمين على سلعهم والاتفاق بينهم والاعتدال فى جميع الأحوال، وأهل الحرب مشتغلون بحربهم والناس فى عافية والدنيا لمن غلب فالأمل لا يفارقهم فى جميع الأحوال سلما أو حربا»[1].

فعلى الرغم من أن الحرب كانت تدمير بين المسلمين والصليبيين إلا أن التجارة بين الطرفين قائمة وكلٌ فى حاله بالإضافة إلى أن الحجاج المسيحيون اعتادوا أن يحملوا معهم بعض التحف المعدنية ذات الموضوعات المسيحية عند عودتهم من الشرق فى صورة هدايا لأقربائهم وأصحابهم فى الغرب[2].

(١) راجع: ابن جبير، الرحلة، ص ٢٦٠ - ٢٦١، ابن تغرى بردى، النجوم، ج ٦، ص ٤٨، محمود محمد الحويرى، الاوضاع الحضارية، ص ١٠٤.

(٢) عاش المسيحيون إلى جانب المسلمين فى كنف الدولة العربية الإسلامية ، وتمتعوا فى مجتمعاتهم الخاصة بقسط وافر من التسامح الدينى الذى عرف به الدين الإسلامى وخلال العهود الإسلامية المتتابعة مارس المسيحيون الشرقيون طقوسهم فى كنائسهم فى حرية تامة . راجع : محمود محمد الحويرى ، الاوضاع الحضارية ، ص ٨٨.

ولقد كانت السمة البارزة فى السياسة الأيوبية بعد صلاح الدين الأيوبى هى المحافظة على علاقات المسالمة والمهادنة مع إمارات الفرنج فى الشام، ولم يحدث إلا قليلا أن اتخذ الأيوبيون خطة مهاجمة الفرنج[1].

كما كان لتأسيس وقيام التنظيمات الدينية المسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية حدثا تاريخيا كانت له قدارته التأثيرية الهامة فى تاريخ المملكة اللاتينية فى بلاد الشرق، وفى مجريات الصراع الإسلامى الصليبى، كما حملت تلك التنظيمات لواء الدفاع عن الوجود الصليبى قرابة القرنين من الزمان ٦ ـ٧ هـ / ١٢ ـ ١٣ م وقد قامت تلك التنظيمات بتأدية دورها فى ذلك المجال لتغنى باحتياجات ماسة تطلبها الوجود الصليبى فى وسط المحيط الإسلامى المعادى وذلك على المستويين الحربى والسياسى[2].

وكان من نتيجة التسامح الدينى فى العصر الأيوبى الإكثار من نسخ الكتب الدينية المسيحية المقدسة وتزيين تصاويرها باسلوب التصوير الإسلامى السائد خلال هذا العصر[3].

كما ظهر بصورة واضحة فى زخارف الفنون الإسلامية الأيوبية حيث حملت العديد من المناظر والموضوعات المسيحية المستمدة من الكتاب المقدس مثل منظر تعميد السيد المسيح، منظر دخول السيد المسيح مدينة أورشليم، ختان المسيح، وولادته، ومنظر العشاء الربانى أو المائدة ومناظر أخرى عديدة فقد ظهرت المناظر الدينية المسيحية على التحف المعدنية[4] (لوحة ٤٢) والخزفية الأيوبية. والجدير بالذكر أن الأسلوب الفنى للتصاوير المسيحية على التحف الأيوبية تتشابه مع تصاوير المخطوطات التى زوقت خلال العصر

(١) أبو الفداء، المختصر فى اخبار البشر، ج٣، ١١٠، زبيدة محمد عطا، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٣٤٦.

(٢) راجع: محمد مؤنس احمد عوض، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، ١٩٨٤م، ص ٣٤٦.

(٣) راجع: أبو الحمد فرغلى، تصاوير المخطوطات فى عصر الأيوبيين، ماجستير، ١٩٨١م، ص٨٧.

(٤) راجع: Runee A. Katzensten and Glenn D. Lowry, Christian Themes in Thirteenth - Century Islamic Metawork, *Muqarnas*, Vol. I, 1983. Baer Eva, Ayyubid Metalwork With Christian Images, Leiden, 1989.

الأيوبى ويتضح ذلك بجلاء على تصاوير من مخطوط بعنوان الرسائل وأعمال الرسل المؤرخ لسنة ٦٤٧ هـ/١٢٤٩م(٤).

حيث يظهر على تصويرة تمثل السيدة العذراء داخل منطقة دائرية الشكل يصل قطرها حوالى ٦ سم وهى ذات خلفية باللون الذهبى كما تظهر السيدة العذراء على هيئة فتاة جميلة يتألق وجهها بنضرة الشباب وتحيط برأسها رسم الهالة وتتشابه هذه التصويرة مع تصوير السيدة العذراء على التحف المعدنية السابق ذكرها.

كما تظهر كذلك تصويرة تمثل السيد المسيح داخل مساحة دائرية الشكل فى وضع المواجهة تماما بوجه خال من التفاصيل وأيضا تصويرة تمثل بولس الرسول وهو يعلم تلاميذه وقد رسمت داخل مساحة مستطيلة ٥، ١٤ سم فى ٨ سم كما يحيط بها إطار ذهبى سميك .

و تصويرة تمثل أربعة من الأباء المسيحيين حيث يظهر القديس يعقوب بحجم كبير وبجواره الثلاثة الآخرون يقفوا فى وضع المواجهة وقد أمسك كل منهم فى يده بالكتاب المقدس ووقفوا أمام هيكل لإحدى الكنائس بالترتيب من اليسار إلى اليمين كما يتضح من التصويرة كالآتى: يعقوب، بطرس، يوحنا، ويهوذا الاسخربوطى(٢). وتصويرة تمثل الرسل المنتخبين وصعود السيد المسيح، وهى تنقسم إلى قسمين: القسم الأول: يمثل صعود السيد المسيح

(١) مخطوط الرسائل وأعمال الرسل محفوظ بالمتحف القبطى بالقاهرة تحت رقم: ٩٤ مقدمة. والرسائل: هى التى كتبها الرسول بولس إلى تلاميذه وأما أعمال الرسل فهى عبارة عن السفر الذى كتبه القديس لوقا ،وتشتمل المخطوطة على زخارف وتصاوير مسيحية ذات صلة وثيقة بالتصوير الإسلامى خلال تلك الفترة من حيث الأسلوب الفنى وطريقة رسم الموضوعات والمخطوطة تحتوى على ثلاثة صفحات مزوقة بالتصاوير الغنية بالوانها المتعددة الزاهية، كما ان المتن كتبه الناسخ «غبريال الراهب» فى مصر بنهرين أحدهما إلى اليمين باللغة العربية وبخط نسخ متقن وبحروف دقيقة بمداد أسود واستخدم فى العناوين الحبر الأحمر واللون الذهبى والآخر إلى اليسار باللغة القبطية. تحتوى المخطوطة على حوالى ٢٢٣ ورقة مسطرتها تتراوح بين ٣٢ ـ ٣٣ سطرا ،مقاساتها: ٢٤ سم فى ٥، ١٧ سم. راجع: زكى حسن، حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى، مستخرج من مجلة كلية الآداب، العدد الثامن، المجلد الاول ، مايو ١٩٤٦م، مطبعة جامعة فؤاد الاول، ١٩٤٦م، ص ١٠ - ١٣. ابو الحمد فرغلى، تصاوير المخطوطات، ص ٤٥ - ٤٦.

(٢) راجع: Jules Leray, Les Manuscrits Coptes et Coptes Arabe Illustrés, Paris, 1974, pp. 53 - 59.

والقسم الثانى: يمثل السيدة العذراء وحولها الحواريون الاثنى عشر[1]. (لوحة ٤٣).

وتتضح فى رسوم تصاوير المخطوطات الدينية المسيحية انه قد تم إنجازها فى مصر إبان العصر الأيوبى وانها تحمل خصائص ومميزات أسلوب المدرسة العربية فى التصوير الإسلامى من حيث:

١ـ عدم التزام الفنان بقواعد المنظور أو البعد الثالث مما أدى إلى خلو التصاوير من التجسيم و الميل إلى السطحية، و العناية والاهتمام بالشخص الرئيسى فى التصويرة فى الحجم و الملبس و الألوان .

٢ـ طريقة رسم الأرضية عبارة عن خط سميك من الحشائش النباتية المدمجة والمحورة عن الطبيعة بالإضافة إلى رسم الثياب الفضفاضة العربية الطراز الغنية بألوانها البراقة[2].

وتتضح كذلك من مقارنة تصاوير هذه التصاوير بتصاوير المدرسة العربية وحدة الأساليب الفنية التى كانت سائدة فى العصر الأيوبى والتى نفذت فى رسوم التحف المعدنية من حيث عدم العناية برسم الجسم الإنسانى وإهمال التجسيم و عدم مراعاة النسب التشريحية والتركيز على رسم الجسم يميل إلى الرشاقة والاستطالة وهو نفس الأسلوب الذى وجد فى رسوم الأشخاص على

---

(١) تتشابه هذه التصاوير مع تصاوير مخطوطة الاربع بشائر المؤرخة ٥٧٦ هـ / ١١٨٠م المحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس رقم ١٣ قبط، والتى تتناول سيرة السيد المسيح وبعض الحواريين وقد رسمت بحسب الأسلوب التصويرى فى العصر الأيوبى، ولقد تم نسخها فى مصر على يد «ميخائيل» أسقف مدينة دمياط فى سنة ٥٧٦ هـ / ١١٨٠م، بالإضافة إلى أن تصاويرها تتطابق تقريبا فى الشكل العام ومن حيث الأسلوب الفنى مع أسلوب تصاوير مخطوطة «كليلة ودمنة» المحفوظة فى المكتبة الأهلية بباريس رقم ٣٤٦٥عربى. بالإضافة إلى أنها تتشابه مع تصاوير من مخطوطة الأربع بشائر المؤ رخة ٦٢٣هـ/١٠٩٤م والمحفوظة بالمتحف القبطى بالقاهرة سجل ٢٤٧، رقم ٩٥ مقدسة، وقد كتبت باللغة العربية بخط نسخ متقن بالحبر الاسود وعناوينها كتبت بالحبر الأحمر، والفواصل بين جملها مزينة بشكل وردة بليغة الترتيب وتحتوى، هذه المخطوطة على ٣٥٤ ورقة مقاساتها ١٧ × ١١ سم، وجاء بالمتن فى الخامس والعشرين من جمادى الثانى فى العاشر من رجب سنة ثلاث وعشرين وستماية للهجرة الموافق سنة ٩٤٢ للشهداء ١٢٢٦م، راجع: زكى حسن، أحول وحدة الفن، ص ١٠ - ١٣، ابو الحمد فرغلى التصوير، ص ٤٠ - ٤١.

(٢) نورى الراوى، ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب، مطبعة تايمس، ١٩٧٢، ص ٦ - ١٨، محمود إبراهيم، التصوير الإسلامى، دار الثقافة العربية، ١٩٨٩ وص ٥٧ - ٦١، أبو الحمد فرغلى، التصوير الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١، ص٧٧ - ١٥٦.

الخزف الأيوبى الدقيق الصنع والذى ظهر عليه رسم للسيد المسيح تسنده السيدة العذراء ويحيط بها الحواريون الاثنى عشر[١].

وكما أن الصانع المسلم لم يجد غضاضة فى تصوير المناظر المسيحية على منتجاته الفنية الإسلامية فإن الصانع الصليبى قد قلد الخزاف المسلم فى بعض الطرق الصناعية والأساليب الزخرفية ونفذها بشكل قريب جدا من التحف الإسلامية وقد ظهر هذا بوضوح منذ نهاية القرن ٦هـ /١٢م وبداية القرن ٧هـ/ ١٣م عندما أنتجت فى بعض المدن الأوربية مثل «Yorkshire» فى انجلترا ومدينتى «Rouen, Beauvaisis» فى فرنسا نوعا من الفخار المزخرف بالقالب تحت دهان مرصص أخضر عرف باسم «Vernissées» أو الفخار المبرنيق (ذات طلاء البرنيق) وهو النوع الذى تميزت بإنتاجه مدينة حلب فى العصر الأيوبى ويحتفظ المتحف الوطنى بدمشق بأمثلة من هذا النوع[٢].

كما ساهم ازدهار علم الفلك وأدواته فى الشرق الإسلامى فى تقدم هذا الفن فى أوربا، ومن ذلك معرفة الأوربيين للبوصلة التى كانت شائعة فى البحرية العربية زمن الحروب الصليبية، و كذلك تأثر الجانب الصليبى تأثرا كبيرا بالأسلحة الإسلامية وأيضا من أوجه تأثر الصليبيين بالشرق الإسلامى ضربهم أثناء استقرارهم فى أرض الشرق الإسلامى نقودا معاصرة للفاطميين والأيوبيين[٣].

وفى مجال تجليد الكتب فقد حمل الصليبيون معهم من الشرق الإسلامى إلى أوربا نماذج جيدة من جلود الكتب والتى ساهمت فى تطور هذه الصناعة فى الغرب نظرا لأن المسلمين كانوا قد تفوقوا فى هذا المضمار. أما التحف

---

(١) أبو الحمد فرغلى، تصاوير المخطوطات، ص٨٣ - ٨٥.

(٢) راجع: Soustiel J., La Céramique Islamique, p. 132, No. 144.

(٣) مثل النقود التى ضربها البنادقة فى الأراضى المقدسة، وتعتبر هذه النقود أقدم عملة ضربها اللاتينين للتعامل بها فى البلاد الإسلامية، وعلى هذه القطع نقوش عربية وآيات قرآنية وكتابات تشير إلى الرسالة المحمدية مع التاريخ الهجرى، وقد استمرت هذه النقود فى التعامل حتى القرن السابع الهجرى / ١٣م رغم احتجاج البابا إينوسنت الرابع على ضربها بالكتابات العربية. راجع: عبدالرحمن فهمى، النقود العربية ماضيها وحاضرها، المكتبة الثقافية، العدد ١٠٣، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤م، ص ٧٩.

الزجاجية فكانت تجلب من مصر والشام لقصور الملوك والأمراء فى أوربا بل كانت تصنع خصيصا لهم، وبدأ الفنانون فى إيطاليا منذ القرن السابع الهجرى الثالث عشر الميلادى وخاصة فى مدينة البندقية التأثر بالأساليب الشامية والمصرية، وسرعان ما أتقن فنانوها هذه الصناعة ثم انتشرت من البندقية إلى مراكز أوربية أخرى، فأخذت تنتج الأوانى الزجاجية التى يظهر عليها أثر الفن الإسلامى واضحا[1].

وقد انتشرت المنسوجات الإسلامية فى أوربا فى العصور الوسطى وقد أصبحت معظم المنسوجات الجيدة فى تلك العصور تحمل أسماء شرقية وتنسب إلى مدن إسلامية كما كانت الكاتدرائيات المسيحية تعتز بما يصل إليها من المنسوجات الإسلامية الرفيعة فتتخذها غطاء لحفظ مخلفات القديسين المسيحيين. ولما رأى التجار الأوربيون ما يجنيه العالم الإسلامى من الربح الكثير فى المنسوجات هب كثير منهم لإنشاء المصانع فى أنحاء أوربا لمنافسة مصانع الشرق الأدنى والأندلس وكان العرب قد أقاموا فى صقلية مصانع شهيرة للنسج ظلت عامرة بعد أن زال سلطان المسلمين عن الجزيرة، فتعلم الإيطاليون فى هذه المصانع أسرار النسج الإسلامى ونقلوها إلى المدن الإيطالية المختلفة، وكانت المنسوجات الحريرية والكتانية الملونة التى تصنع فى مدينة تنيس خلال العصر الأيوبى تصدر أنواعا منها إلى أوربا ولاسيما المنسوجات الحريرية الموشاة بخطوط الذهب[2].

وحدث فى الوقت الذى توقفت فيه المصانع الأيوبية عن الإكثار من إنتاج الحرير أن نهضت صناعة النسيج فى المدن الإيطالية على أيدى الصناع المسلمين فى الحروب الصليبية وأصبح من الصعب على المصانع الأيوبية أن تنافس المصانع الأوربية الفتية فى لوكا وفلورنسا والبندقية[3].

ولم يقف تأثير المنسوجات الإسلامية على أوربا على ما يرد إليها من

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٣٨٧.
(٢) راجع: زكى حسن، أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية، ص ٥٦٤.
(٣) راجع: عبدالرحمن فهمى، النسيج، كتاب القاهرة، ص ٣٩٣

الشرق الإسلامى أو على محاكاتها له فى مناسجها. بل نجد أن الصليبيين القابعين فى ممتلكاتهم بالشرق يلبسون الزى الإسلامى كالقفطان والعمامة اللذان يوائمان مناخ البلاد ذات الشمس والرمال كما أصبح الفارس الصليبى يرتدى فوق درعه سترة من الكتان للوقاية من حرارة الشمس عند الخروج للقتال ويجعل خوذته كوفية مثل التى يضعها الفارس العربى على رأسه .

كما كانت الكتابات العربية من الميادين الهامة التى تأثرت بها أوربا عن الشرق الإسلامى فقد كانت الفكرة الزخرفية هى وحدها إلى الفنان الأوربى فكرة الاقتباس من الحروف العربية وتسجيلها بالحفر على تيجان الأعمدة فى الكنائس وعلى عقود بواباتها أو بالتصوير على صفحات الإنجيل ولوحات القديسين ومن مظاهر التأثير أيضا تسرب العديد من الألقاب والرتب الحربية من اللغة العربية إلى اللغات الأوربية إبان الحروب الصليبية(١) .

وقد كانت الرنوك الأوربية ترسم فى بادئ الأمر على الدروع وذلك لتميز الفرسان بعضهم عن بعض أثناء القتال ويبدو أنها لم تظهر بجلاء إلا فى أيام الحروب الصليبية الثالثة عام ٥٨٥ هـ / ١١٨٩م وفى القرن السابع الهجرى/ الثالث عشر الميلادى نجدها قد خرجت عن هذا النطاق وأصبحت تطرز على السترة التى تلبس فوق الدروع(٢) .

ومن الرنوك(٣) التى انتقلت من الشرق الإسلامى إلى الغرب المسيحى النسر ذى الرأس المزدوج وزهرة الزنبق وعصوى البولو كما هناك الكثير من المصطلحات المألوفة فى الرنوك ترجع إلى أصول شرقية. وأيضا من تأثيرات الحروب الصليبية انتقال تأثيرات معمارية هامة من الشرق الإسلامى إلى أوربا. كما ظهر تأثر أوربا بالزخارف الإسلامية التى عرفت بالأرابيسك وكذلك تقليد الزخارف الهندسية(٤) .

---

(١) راجع: حسن الباشا، فنون النهضة التشكيلية وتأثرها بالفنون الإسلامية، دار النهضة العربية، ١٩٦٧، ص٣٣ - ٣٥.

(٢) راجع: أحمد عبدالرازق، الرنوك على عصر سلاطين المماليك، المجلة التاريخية المصرية، مج ٢١، القاهرة، ١٩٧٤م، ص٩٢-٩٥.

(٣) راجع: Meinacke V.M., Zur Mamluischen Heraldik, *Mitteilugen des Deutschen Archäologichen*, Instituts Abteilung Kairo, Band 23, 1972, pp. 213 - 287.

(٤) راجع: أحمد عبد الرازق، الرنوك. ،ص٩٤ - ٩٦.

ثانيا: المشرق الإسلامى

تؤكد المصادر التاريخية على الروابط الوثيقة بين عماد الدين زنكى ونور الدين محمود ومن بعدهما صلاح الدين الأيوبى وبين السلاجقة[(١)]، وبتوحيد صلاح الدين الدولة العربية الإسلامية وامتداد نفوذه إلى المناطق التى يسيطر عليها سلاجقة الروم بدأت الصراعات بين الجانبين فى الوقت الذى سادت فيه العلاقات الطيبة بينه وبين سلاجقة الموصل[(٢)].

من المعروف أن صناع التحف المعدنية هاجروا من الموصل إلى مصر وبلاد الشام فى القرن السابع الهجرى / الثالث عشر الميلادى.

وقد اشتغل هؤلاء الفنانيين عند الأمراء والسلاطين الأيوبيين فى دمشق وحلب والقاهرة وطبيعى أنهم نقلوا الأساليب الفنية التى ألفوها فى بلاد الجزيرة ولذا كانت آثارهم الفنية تتبع مدرسة الموصل ولانكاد نستطيع تمييزها عن سائر التحف المصنوعة فى بلاد الجزيرة إلا إذا كانت على التحفة كتابة تسجيلية تشير إلى مكان صنعها[(٣)].

لذلك تعتبر مدينة الموصل من المدن المؤثرة على صناعة التحف الأيوبية بصفة عامة والتحف المعدنية بصفة خاصة[(٤)].

---

(١) السلاجقة: السلاجقة قبائل من التركمان الرحل، قدموا من اقليم القوغيز فى اسيا الوسطى، واستقروا فى الهضبة الايرانية، وكان السلاجقة اتباع المذهب السنى، واتيح لهم منذ القرن الخامس الهجرى/ الحادى عشر الميلادى الاستيلاء على السلطان فى الشرق الادنى، ولكن امبراطوريتهم الواسعة لم تلبث ان تمزقت وآل حكمها إلى أسرات صغيرة أسسها بعض أفراد أسرتهم او كبار قوادهم الاتابكة ثم قضى عليها المغول فى القرن ٧هـ/ ١٣م. راجع، زكى حسن، الفنون الايرانية فى العصر الإسلامى، القاهرة، ١٩٤٦م، ص ١٩، الراوندى، راحة الصدور وآية الصدور، دار القلم، ١٩٦٠م، ص ١٤٥ - ١٤٨.

(٢) الموصل: تقع على جانبى نهر دجلة وتقابل مدينة «نينوى» عاصمة الاشوريين ،وتمتاز بجمال موقعها واعتدال مناخها، وكثرة خيراتها وفصل الخريف فيها يشبه الربيع لذا سميت أم الربيعين. وقد سميت كذلك باسماء مختلفة فكان يقال لها فى أيام الفرس «نوارد شير» أو «بواردشير»، وسماها النصارى القدماء الذين كانوا يقطنونها قبل الفتح «حصن عبرايا» أى «الحصن العبورى» ولما فتحها العرب وزادوا فى توسيعها سموها «الموصل» وهو الاسم الشائع، كما لقبت «الموصل» بـ «الحدباء» نظراً لاحتداب فى دجلتها واعوجاج فى جريانها أو نسبة لقلعتها الحدباء. راجع: ياقوت الحموى، معجم البلدان، مج ٨، بيروت، ١٩٥٩م، ص ١٩٦، كوركيس عواد، مدينة الموصل، بغداد، ١٩٥٩م، ص ٨ - ٩، سعيد الديوه جى، الموصل أم الربيعين، مطبعة الهدف، الموصل، ١٩٦٤م، ص ٣ - ٩ .

(٣) راجع: Pope Arthur Upham, Some Recently Discovered Seldjuk Stucco, *Ars Islamica*, MCMXXXIV, New York, 1968, pp. 110 - 117.

(٤) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، القاهرة، ١٩٤٨م، ص ٥٤٢.

كما كان آل زنكى[١] نعمة أنعم الله بها على أهل تلك العصور حيث تقدمت الصنائع فى الموصل وصارت المصنوعات الموصلية تصدر إلى الهند شرقا وإلى أوربا غربا، ومن هذه الصنائع صناعة التكفيت فى المعادن فقد نبغ فى الموصل كثير من الفنانين الذين كانت تحفهم مثالا لفنانى الشرق يعكفون على درسها وتقليدها وكان إقبال أهل الموصل شديد على هذه الصناعة[٢].

على أن الهجرات لم تكن من جانب واحد بل كانت من كلا الجانبين فقد حدث فى أواخر القرن السادس للهجرة أن هاجر من مصر إلى الموصل كثير من الصناع وأهل الحرف، وذلك على أثر المجاعة التى حصلت فيها سنة ٥٩٥هـ / ١١٩٨م. فنشروا فنونهم وصنائعهم فيها، وكانوا عاملا جديدا فى تنشيط الصناعة والفنون[٣].

كما هاجر بعض الصناع والبنائين من نصارى تكريت ونشروا فيها صناعة

---

(١) المعروف أن الموصل دخلت تحت سيطرة السلاجقة فى سنة ٤٨٩ هـ / ١٠٩٦م، وقد ازدهرت على أيديهم الفنون والصناعات المختلفة، وكانت أزهى عصورهم أيام حكم أسرة أتابك زنكى السلجوقية بين سنتى ٥١٦ هـ / ١١٢٢ - ١٢٦٢م. وقد عرفت هذه الأسرة بتعضيدها للفنون والصناعات لاسيما صناعة التحف المعدنية التى تجلت فيها مهارتهم فى أشكال التحف وزخارفها، كما ظهر لهذه الدولة رقيب قوى وخصم كثير الطموح، وهو صلاح الدين الأيوبى فكان كلما قويت شوكة الأيوبيين تتقلص دولة الاتابكيين حتى انحصر ملكهم بالموصل، وكان أول من حكم من هذه الاسرة هو: قسيم الدولة آق سنقر الحاجب (أبو سعيد) آق سنقر بن عبدالله الملقب قسيم الدولة المعروف بالحاجب والد عماد الدين مملوكا للسلطان العادل آلب ارسلان بن داود بن ميكائيل بن سلجوق، فربى مع ولده السلطان العادل جلال الدولة ملكشاة، وبقى فى صحبته إلى أن أفضت اليه السلطنة، فجعله من أعيان أمرائه وأخص أوليائه واعتمد عليه فى مهماته ،وصار صاحبا للسلطان، وزاد قدره عنده إلى أن صار يتقبه مثل نظام الملك الوزير مع تحكمه على السلطنة وتمكنه من المملكة. والدليل على علوّ مرتبته تلقبه قسيم الدولة وكانت الألقاب حينئذ مصونة لا تعطى الا لمستحقيها وكان يقف على يمين السلطان. ثم حكم بعده « عماد الدين زنكى» وكان آخر حكام آل زنكى هو: نور الدين أرسلان شاه بن القاهر عز الدين مسعود (٦١٥ هـ/ ١٢١٨ م). راجع: الراوندى، راحة الصدور، ص ١٤٦، ياقوت الحمرى، معجم ص ج ٨، ص ١٩٦، ابن الاثير، الكامل، ج ٢، ص ٢٥٧-٢٥٨، ج ٦، ص ٥٠ - ٥٥

(٢) عن العلاقات الثقافية والفنية التى سادت بين مصر والعراق منذ القدم وحتى العصور الوسطى. راجع: حسين امين، تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق، مجلة كلية الآثار، الكتاب الذهبى، ج ١، القاهرة، ١٩٧٨، ص ١١٣.

(٣) هناك مجموعة من الظروف مهدت إلى انتقال المؤثرات الفنية بين سلاجقة الموصل والدولة الأيوبية منها علاقات المصاهرة والنسب بين السلاجقة والاتابكة من ناحية وبين الأيوبيون من ناحية أخرى فقد زوج السلطان صلاح الدين أخته ربيعة خاتون بنت أيوب للأمير سعد الدين بن معين بائب دمشق واتابك عساكرها من قبل نور الدين بعد وفاة زوجها أتابك نور الدين زنكى، كما تزوج الملك الأشرف بن العادل أخت نور الدين زنكى صاحب الموصل وهى الاتابكية خاتون بنت عز الدين مسعود بن مودود بن زنكى بن آقسنقر، أضف إلى هذا العلاقات التجارية وتأثيرها على نقل المؤثرات الفنية بين الجانبين راجع: سعيد عاشور، الأيوبيون والمماليك، ص١٦٨، منى بدر، أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى مصر، دكتوراة غير منشورة، ١٩٩٥م. ٦٦.

تزيين المبانى بزخارف وصور جصية والحفر على الخشب فكانوا عاملا آخر فى تقدم فن البناء وزخرفته(١).

وقد وصل إلينا عدد من التحف المعدنية يحمل من الكتابات التاريخية ما يسجل أنه صنع على يد فنانين من الموصل استقروا فى مختلف العواصم الإسلامية وظلوا مخلصين للأساليب الفنية التى ازدهرت بمدينتهم الأولى(٢).

ويمكن القول بأن التأثيرات الفنية التى وفدت من شرق العالم الإسلامى على مصر فى العصر الأيوبى قد انتشرت عندما اتبع الأيوبيون النظم السلجوقية فى حكمهم ومخالفتهم للنظم الفاطمية على الرغم من قيامها على أنقاض الدولة الفاطمية التى استمر حكمها فى مصر أكثر من القرنين(٣).

وقد وضحت قوة التأثيرات السلجوقية على الفنون التطبيقية وفى مجال المخطوطات(٤) المصورة والمنفذة فى مصر والمتأثرة بأسلوب التصوير العربى فى الموصل وشمال العراق وسوريا(٥).

كما وضحت قوة التأثيرات الإسلامية الشرقية على أنواع الخزف المختلفة التى أنتجت فى العصر الأيوبى فى مصر نتيجة الهجرات المتلاحقة للصناع والفنانيين من إيران والعراق إلى مصر وقد حمل هؤلاء الخزافون الوافدون معهم الأساليب الفنية فى صناعة الأوانى الخزفية وزخرفتها منها الخزف الأيوبى الذى صنع تقليدا لخزف الرقة والرصافة(٦). وأيضا الخزف المرسوم بألوان متعددة تحت الطلاء بالخزف السلجوقى الإيرانى المتعدد الألوان المعروف بالخزف الميناثى(٧).

---

(١) سعيد الديوه جى، الموصل، ص ٥٠ - ٥٢.

(٢) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ٥٤٤.

(٣) راجع: القلقشندى، صبح الأعشى، ج٤، ص٥.

(٤) راجع: يوسف ذنون، الواسطى موصليا، دار الكتب للطباعة والنشر جامعة الموصل، ١٩٩٨م، ص٥ - ٤٨.

(٥) فقد حملت بعض رسوم الأشخاص على التصاوير الأيوبية بعض الأساليب الفنية السلجوقية وخاصة فى ملامح الوجوه ذات العيون المنحرفة والسوالف أمام الأذن واللحية المشذبة. راجع: ابو الحمد فرغلى، تصاوير المخطوطات فى عصر الأيوبيين، ماجستير غير منشور، ١٩٨١م، ص٢٠٢.

(٦) راجع: زكى حسن، فنون الإسلام، ٣٢١.

(٧) وهو خزف مصنوع من عجينة ملونة ومغطاة بطلاء قصديرى معتم، ترسم فوقه الزخارف بالالوان المختلفة من أزرق وأسود وأخضر وأسمر وأحمر. زكى حسن، الفنون الايرانية فى العصر الإسلامى، القاهرة، ١٩٤٦م، ٢١١.

كما يعد الخزف المرسوم تحت الطلاء من أبرز أنواع الخزف التى شاعت فى مصر فى العصر الأيوبى ويرجع انتشار صناعته فى هذا العصر إلى هجرة الخزافيين من إيران إلى كل من الشام ومصر فى أعقاب الغزو المغولى لمدينتى الرى وقاشان وهما من أشهر مراكز إنتاجه فى العصر السلجوقى، وكذلك بالنسبة للتحف الفخارية فإن جلل النفط وزخرفتها حيث كان التشابه كبيرا بين ما أنتجه الصانع «باقى» بالفسطاط وبين ما عثر عليه فى حفائر بيت المقدس وحماة وبلعبك وبعضها عليه توقيع الصانع « يوسف » ونظرا للتشابه الكبير بين الأسلوبين مما يدفعنا إلى القول بأن الصانع يوسف ربما كان معاصرا للصانع باقى إن لم يكن قد عمل معه ومن ثم تشابه أسلوبهما الفنى بهذه الدرجة الكبيرة[1].

وفى الأخشاب وصلنا اسم أحد الصناع الذين شاركوا فى عمل منبر نور الدين للمسجد الأقصى وهو «ابن معالى » وورد نفس اسم الصانع على تابوت الإمام الشافعى مما يرجح أن صانع التابوت والمنبر صانع واحد، وأيضا يلاحظ التأثر بالحفر السلجوقى فى التحف الخشبية ذات الحفر العميق. أما فى المنسوجات فقد عثر على قطعة من الحرير يرجع نسبتها إلى العصر الأيوبى وتحمل التأثيرات السلجوقية، وكذلك فى الزجاج فقد تزعمت سوريا صدارة الإنتاج خلال القرنين ٧ـ٨ هـ/١٣ـ١٤م فعلى الرغم من رسوخ تقاليد هذا الفن فى سوريا إلا أنه قد تأثر بالفن السلجوقى وقد ظهر ذلك فى الأوانى الزجاجية المموه بالمينا والذهب والتى أنتجت فى العصر الأيوبى[2].

ومن الموضوعات السلجوقية التى ظهرت على فنون العصر الأيوبى أشكال الكائنات الخرافية التى لم تكن معهوده فى مصر من قبل مثل التنين والنسر ذو الرأس المزدوج، فقد جاء رسم التنين أو الأفاعى بهيئات زخرفية مختلفة فنجدها منفذة على جلل « باقى » بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، ومتحف

(١) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية، ص ٣١٦.
(٢) راجع: منى بدر، أثر الفن السلجوقى.، ص٢٥٤ - ٢٥٩.

فكتوريا وألبرت كما ظهرت كذلك على مرشحات القلل بهيئة حية معقودة[١].

أما النسر ذو الرأس المزدوج فنجده في العصر الأيوبى على تحفة من العاج وعلى لوح رخامى كما نراه أيضا بقلعة الجبل، وكانت أشكال النسور ذات الرؤوس المزدوجة من الموضوعات التى انتشرت على مجموعة من الكسر الفخارية غير المزججة والتى عثر عليها بحماة والمؤرخة بالعصر الأيوبى، كما ظهر النسر ذو الرأس المزدوج أيضا على بعض المسكوكات التى تحمل اسم الملك الكامل. والنسر ذو الرأس المزدوج من الموضوعات الزخرفية فى شرق العالم الإسلامي[٢] حيث نفذ على العديد من مواد الفنون التطبيقية والمسكوكات والعمائر[٣].

(١) فى شمال سوريا على احد أبواب قلعة حلب المسمى «باب الحيات» والذى يرجع تاريخه إلى عصر الملك الظاهر غياث الدين غازى ٦٠٦ - ٦٠٧ هـ / ١٢٠٩ - ١٢١٠م نجد تمثيلا لعنصر التنين المزدوج بالحفر البارز حول عقد هذا الباب والزخرفة عبارة عن تنينين بدناهما على هيئة حبتين طويلتين متشابكتين وتنتهيان برأس تنين ذى أذنين مدببتين وفم مفتوح يخرج منه صفان من الاسنان ولسان متشعب. راجع: سعاد محمد حسن، دراسة آثرية فنية لشمعدان من البرونز بالمتحف القبطى من العصر السلجوقى، مجلة التاريخ والمستقبل، كلية الآداب، جامعة المنيا، المجلد الثانى، العدد الاول، ١٩٩٢م، ص١٦١-١٧٧.

(٢) نقش النسر ذو الرأس المزدوج كان علامة مميزة للسلطان السلجوقى علاء الدين كيقباد ولغيره من سلاطين السلاجقة فى الاناضول ومن العمائر التى ظهرت الجامع الكبير بديوركى ٦٢٦ هـ / ١٢٢٨ - ١٢٢٩م. راجع: منى بدر، أثر الفن السلجوقى، ص ٢٥٢ - ٢٥٤.

(٣) راجع: عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطيقية، ص ٣٣٨ - ٣٣٩.

ثالثا: المغرب الإسلامي

من المعروف أن الفن الأيوبى استمد بعض عناصره من فنون العصر الفاطمى التى اشتقت رحيقها من فنون المغرب العربى وبذلك من الطبيعى أن نجد المؤثرات المغربية على عمائر وفنون العصر الأيوبى .

وتعتبر الزخارف النباتية والكتابات الكوفية المحفورة على الجص فى واجهات الإمام الشافعى ٦٠٨هـ/ ١٢١١م أكثر الزخارف الأيوبية تأثرا بالمؤثرات المغربية الأندلسية، كما تبدو السمات المغربية أيضا فى تلك العقود المفصصة التى ظهرت بالقائم الواقع بمحور الواجهة والتى نرى نماذجه الأصلية فى عقود جامع الكتبية ٥٤١ - ٥٥٨ هـ / ١١٤٦ - ١١٦٣م وغيرها من العمائر المغربية[١] .

كما تبدو تلك التأثيرات فى طواقى الحشوات بالطابق الثانى من الخارج فنلاحظ أن جميعها قد حملت على عقود صغيرة رشيقة مدمجة تيجانها جميعا ذات أصول مغربية وأيضا عبارة «العز لله» بالقائم الثالث على محور الواجهة كانت من العبارات الدينية التى شاعت فى العصر الموحدى على العمائر والتحف الفنية ونجد كذلك نظام المحاريب الثلاثة وهو تأثير مغربى جاء تقليدا لنظام العقود الثلاثة التى تتوج حنية المحراب فى المسجد الجامع بقرطبة[٢] كما تبدو التأثيرات الأندلسية بداخل القبة فى الكتابات الكوفية الأندلسية بقطب القبة.

(١) شيده الخليفة عبدالمؤمن بمدينة مراكش أبان فتحها عام ٥٤١هـ/ ١١٤٦ م واندثرت معظم أجزاء هذا المسجد ولم يبق منه سوى أطلال يمكن رؤيتها فى جدار القبلة وجزء من الجدار الشمالى الشرقى. كما يوجد مسجد آخر أطلق عليه اسم مسجد الكتبية الثانى ويقع بمدينة مراكش فى حى يعرف باسم «الكتبيين» راجع: محمد محمد الكحلاوى، مساجد المغرب والاندلس فى عصر الموحدين، القاهرة، ١٩٩٩م، ص ١٣٧ .

(٢) المسجد الجامع بقرطبة من الوجهة الفنية أروع أمثلة العمارة الإسلامية والمسيحية على السواء فهو من الوجهة العلمية أكبر جامعة إسلامية تدرس فيها العلوم الدينية واللغوية ويفد إليها طلاب المسلمين والعجم للدرس والتحصيل لذلك اشتهرت مدينة قرطبة باشتمالها على المسجد الجامع. راجع: السيد عبدالعزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم فى الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٦١م، ص ٣٧٧

وكذلك بدار الحديث الكاملية منها زخارف نباتية توضح التأثيرات الأندلسية[1].

كما تتجلى التأثيرات المغربية فى المآذن الأيوبية وذلك فى الشكل المربع من مئذنة سيدنا الحسين والمدارس الصالحية حيث استخدمت القاعدة المربعة فى المآذن الأندلسية كما هو فى المسجد الكبير بالقيروان ١٠٥ هـ / ٧٢٤م، ومئذنة سوسة ٢٤٥ هـ/ ٨٥٩م[2]، ومئذنة الجامع الكبير بقرطبة ٣٤٠هـ/ ٩٥٢م[3] وأيضا نرى هذه التأثيرات المغربية فى ضريح الخلفاء العباسين ٦٤٠هـ / ١٢٤٢م[4].

(١) راجع: عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى، ص ٥٩.

(٢) راجع: محمد محمد الكحلاوى، ثريات من النواقيس فى جامع القيرويين بمدينة فاس، مجلة الدارة، العدد الرابع، الرياض، السنة السابعة عشر، رجب، شعبان، رمضان، ١٤١٢هـ ، ص١٢٤.

(٣) راجع: السيد عبدالعزيز سالم، المساجد والقصور فى الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٦م، ص٩ - ٢٩.

(٤) راجع: السيد عبدالعزيز سالم، بعض التأثيرات الأندلسية فى العمارة المصرية الإسلامية، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار، ق٢، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٩٢، ص٦٠٨ - ٦١١٠.

ثانيا: مراكز الصناعة فى العصر الأيوبى

تعتبر المراكز الصناعية الأساس الذى قامت عليه التجمعات الحضرية اذ المعروف أن هذه المراكز كانت عامل جذب كبير لأعرض قطاع من سكان أى مجتمع، يهوى إليها الصناع والعمال والحرفيون من كل صوب كما يرد عليها كثير غيرهم ممن يتاجروا فى المواد الخام التى تحتاجها حرف وصناعات هذه المراكز فيحملونها إلى الأسواق المختلفة محلية كانت أم أجنبية، فيكثر الناس وتتشعب حاجاتهم ومطالبهم، وتفيض هذه الحركة فى النهاية على هؤلاء جميعا صانعا كان أم جالبا للمواد الخام أم متاجرا محليا فى البضائع والمنتجات أو مصدرا للجيد والنفيس منها بفيض من الأرزاق فيعم الخير ويكثر الرخاء. وانتشر عدد من المراكز الصناعية فى شتى الصناعات التى تفوق فيها العصر الأيوبى فى مصر والشام والتى لعبت دورا كبيرا فى النشاط التجارى خلال هذا العصر .

ومن أهم المراكز الصناعية فى مصر وبلاد الشام فى العصر الأيوبى ما يلى:

١ - مدينة القاهرة

لم يكن القصد من بناء مدينة القاهرة أن تكون عاصمة للدولة وبيتا لكل سكان مصر، بل قصد أن تكون سكنا خاصا للخليفة وحرمه، وجنده، وخواصه بعيداً عن مصر الفسطاط وامتدادها. وقد أصبحت القاهرة بعد قرن واحد على الأكثر مركزا عمرانيا هاما سرعان ما أسست فيه حياة مجتمع ما بكل طبقاته ومتطلباته، فانتشرت فى أرجائه أنشطة حرفية وصناعية مختلفة راجت رواجا كبيرا خلال العصر الأيوبى[١].

---

(١) مدينة القاهرة: هى المدينة التى استحدثها المغاربة بظاهر مصر بجيشه وشمله وحاشيته، وقد بنى بها سوراً منيعاً رفيعاً. وقد اختط اساس القاهرة يوم السبت لست من جمادى الاخر سنة ٣٥٩ هـ / ٩٦٩ م. وقد أشار «ناصر خسرو» بقوله «انها اول ما يواجه القادم من الشام إلى مصر لانها تقع جنوب النيل عما يلى الشام». راجع: ياقوت الحموى، معجم، ج ٤، ص٣٠١-٣٠٢، المقريزى، الخطط، ج٢، ص ١٠٥، ناصر خسرو، سفر نامة، ص ١٠٢ - ١٠٣، عبد الرحمن زكى، القاهرة تاريخها وآثارها، ص ١١ - ١٢.

ومن الواضح أن أسواق القاهرة قد ازدهرت فى عهد الناصر صلاح الدين الأيوبى حيث تعرضت المدينة لمتغيرات اقتصادية واجتماعية ترتب عنها زيادة فى الطلب على منتجات الأسواق بشكل عام. كما أن هذه التطورات هى التى أوجدت أغلب المتغيرات التى شهدتها أسواق المدينة فى تلك الأثناء ومن أبرز هذه المتغيرات ظهور التخصص فى الأسواق أى أن يكون لكل نوع من أنواع السلع سوقاً متخصصة بها وهو إجراء تنظيمى بدأ باتخاذه منذ عهد صلاح الدين الأيوبى حيث يلاحظ أن غالبية الأسواق الرئيسية التى ظهرت فى العصر الأيوبى كانت متخصصة ببيع فئة واحدة من السلع والبضائع وهذه ظاهرة لم تكن معروفة فى مصر قبل العصر الأيوبى. ومنها أسواق تباع فيها الثياب المخيطة والفرش ونحو ذلك كما أن سوق الجملون الكبير قد أنشئ فى عهد صلاح الدين وكان هذا السوق مخصصا ببيع الأقمشة الحريرية. كما اختصت بعض الأسواق ببيع جهاز العروس وأساورهن وأيضا ظهر سوق بين القصرين الذى كان يوجد به سوقا للسلاح، والقسى، والنشاب، والزرديات، وغير ذلك مما يحتاجه الجند من أنواع الأسلحة المختلفة. كما ظهر أسواق أخرى مثل الشرابشيين والخوائصيين حيث كانت تباع فى هذين السوقين ملابس الأجناد وأزيائهم علاوة على الخلع التى يلبسها السلطان للأمراء والوزراء والقضاة وقد حدث انتقال بعض الأسواق والصناعات من الفسطاط إلى القاهرة وكانت هذه الظاهرة طبيعية لإباحة القاهرة لسكنى العامة والجمهور فى عهد صلاح الدين حيث سيجد العديد من التجار والصناع فى ذلك فرصة للانتقال للقاهرة لممارسة نشاطهم بالقرب من رجال الدولة وأمرائها بعد تخلص الدولة من الجهاز الصناعى الذى كان قائما فى «الحاصلات» فى العصر الفاطمى وأدى إلى تحول عدد كبير من هؤلاء الصناع إلى الأسواق المختلفة للعمل فيها مما أسهم على وجه التأكيد فى زيادة النشاط الصناعى وتطوره فى القاهرة والذى ساهم بدوره فى ازدهار التجارة القائمة على الصناعات فى عهد الناصر صلاح الدين الأيوبى[1].

(١) راجع: عدنان محمد فايز الحارثى، عمران القاهرة وخططها فى عهد صلاح الدين الأيوبى، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٩م، ص ٢٢٧ - ٢٣٣.

وبذلك يمكن القول بأن القاهرة قد تعرضت فى عهد الناصر صلاح الدين الأيوبى لتعديلات تكاد تكون جذرية أثرت على بنيتها، وجعلت خطتها تتخذ شكلا جديدا يختلف عما كانت عليه فى السابق ولقد ترتب عن المتغيرات التى أحدثها صلاح الدين الأيوبى أن أخذت بنية القاهرة فى التغيير والتطور لتتخذ بنية جديدة نتيجة تحول ساحاتها الواسعة ومنشآتها الرحبية إلى أسواق وأحياء سكنية والذى يدل فى نفس الوقت على أن المدينة بدأت تتجه نحو التكدس بالمبانى وتراجع قيمة الفراغ بها[١].

الواقع أن صناعة التحف المعدنية بمختلف أنواعها كانت من أكثر الصناعات رواجاً وازدهارا فى مدينة القاهرة، يدل على ذلك ما وصل إلينا من القطع المعدنية التى لازالت محفوظة فى بعض المتاحف العالمية[٢].

فقد اشتهرت مدينة القاهرة أيضا بصناعة المنسوجات والسجاد والصباغة وعلى الرغم من أنه ليس لدينا أدلة مادية صريحة عن صناعة النسيج بمدينة القاهرة لكنه يمكن استنباط مما جاء فى المصادر التاريخية من ذلك ما جاء بأن: «جميع زى الجند هو بالقاهرة أعظم منه بالفسطاط» ولعل ذلك بصورة كبيرة نتيجة المتغيرات التى طرأت عند التحول من الفسطاط إلى القاهرة عندما سمح لعامة الشعب بالسكن بالقاهرة بعد أن كانت قاصرة على الجند[٣].

كما شهدت القاهرة إنتاج الأخشاب فى العصر الأيوبى حيث بلغ الأسلوب الفاطمى ذو الحفر العميق المتأنق قمة تطوره ومن أجمل التحف الخشبية الدالة على ذلك ما يحتفظ به متحف الفن الإسلامى بالقاهرة مثل تابوت الإمام الشافعى، وتابوت الإمام الحسين رضى الله عنه كما استمر النجارون فى صناعة الأخشاب الدقيقة خلال العصر الأيوبى وطوال العصر المملوكى وأيضا وصلنا بعض العلب العاجية المخرمة التى تنسب إلى القاهرة

(١) راجع: عدنان محمد فايز الحارثى، عمران القاهرة وخططها، ص ٢٥٨ - ٢٦٠.
(٢) راجع: عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١، ص ١٣١ - ٢٢٧.
(٣) عاصم محمد رزق، مراكز الصناعة، ص ٦١.

فى العصرين الأيوبى والمملوكى وعليها زخارف نباتية وهندسية وكتابات نسخية. يضاف إلى ذلك ما يؤكد ازدهار الصناعات الخشبية منذ العصر الفاطمى وحتى نهاية العصر المملوكى ما ذكره المقريزى عند الحديث عن أسواق القاهرة فى العصر المملوكى[١].

٢ - مدينة الفسطاط[٢]

ويمكن القول أن الحريق[٣] كاد أن يأتى على الفسطاط نهائيا لولا أن تداركتها عناية بنى أيوب، فمنذ أن ولى أسد الدين شيركوه الوزارة أظهر الحرص على إعادة عمارتها، ثم واصل المهمة من بعده ابن أخيه صلاح الدين الذى وجه اهتماما كبيرا نحو الفسطاط فقام بإصلاح جوامعها ومنشآتها الرئيسية وبنى بها المدارس وتوج أعماله هذه بضمها مع القاهرة فى سور واحد يضمن من خلاله توفير الحماية لهما وترتب على هذا الاهتمام أن أخذ العمران يعود إلى المدينة بشكل تدريجي، وكانت فرصة البناء بالفسطاط مواتية منذ عهد الناصر صلاح الدين حيث جرى إنشاء المبانى والأسواق والمصانع فى هذه المنطقة[٤]. وسميت مصانع الفسطاط بـ «المسابك» فقيل «مسابك النحاس»، و«مسابك الفولاذ» ونحو ذلك، والذى لاشك فيه ان المسابك

---

(١) من ذلك: «إن سوق الكفتين كان الموضع الذى يشتمل على كثير من التحف المعدنية المكفتة بالذهب والفضة»، وكذلك كانت بعض الورش فى سوق السروجين مخصصة فى بيع المهاميز والجم والسروج المكفتة بالإضافة إلى سوق السلاح الذى كان يمتلئ بمختلف أنواع الأسلحة والدروع والحراب والزرد والخوذات والسيوف وبلط القتال. راجع: المقريزى، الخطط، ج٢، ص١٠٥.

(٢) الفسطاط: لما فتح العرب مصر فى سنة ٢٠هـ كانت عاصمة البلاد - الاسكندرية - ففكر «عمرو بن العاص» فى أن يتخذها قاعدة للإدارة والجيش. إلا أن عمر بن الخطاب لم يوافقه على ذلك، بل أمره بإنشاء مدينة أخرى لا يفصله عن المسلمين فيها ماء صيف ولا شتاء. وسواء أصحت أسطورة اليمامة المشهورة التى أفرخت فى مكان «عمرو» أم لم تصح فإنه بعودته من فتح الاسكندرية قصد ذلك المكان الفسيح الذى يقع شمال حصن بابليون الرومانى حيث عسكرت قوات العرب للمرة الأولى. وأمر بتأسيس الفسطاط ليجعلها قاعدة البلاد ودار الامارة. راجع: ناصر خسرو، سفر نامة، ص ٩٥ ـ ١٠٢، ص ٢٢٣، عبدالرحمن زكى، الفسطاط وضاحيتها العسكر والقطائع، الدار المصرية للتاليف والترجمة، ١٩٦٦م، ص ٨.

(٣) عندما غزا عمورى الأول مصر للمرة الرابعة سنة ٥٦٤هـ/١١٦٨م لمس انقلابا كبيرا فى موقف السلطات الحاكمة، إذ قاومته بلبيس واضطر إلى استخدام العنف للاستيلاء عليها، ثم تقدم مسرعا صوب القاهرة عندها أحس شاور بحرج موقفه واستياء الناس من سياسته فأحرق القاهرة فى نوفمبر سنة ٥٦٤ / ١١٦٩م. راجع: سعيد عاشور، الأيوبيون والمماليك فى مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠م، ص ١٨.

(٤) راجع: عدنان محمد فايز الحارثى، عمران القاهرة وخططها، ص ٢٤٩ - ٢٥٢

كانت قائمة بالفسطاط وتنتج من الخامات المعدنية المصهورة، والمسبوكة ما كان صناع المعادن فى مصر فى حاجة اليه لعمل العديد من الأسلحة والآلات الحربية، علاوة على الأدوات المنزلية والتحف المختلفة، وقد أشار بعض المؤرخين إلى وجود هذه المسابك بالفسطاط .ومن المعروف أن بمصر معدن الذهب والفضة والزمرد فى جبل عند « أسوان » لا يشاركها فيها بلد، كما أن بها الحديد والنحاس وغير ذلك، والواقع أن الشماعد والمباخر والأدوات المعدنية التى ترجع إلى بداية العصر الإسلامى، والتى كشفت نماذج منها فى حفائر الفسطاط لا تختلف كثيرا فى شكلها وزخارفها عما كان معروفا فى مصر قبل الفتح العربى[١] مما يجعل عملية التمييز بينها وبين ما انتج فى العصر القبطى من تحف معدنية ليس من السهولة بمكان[٢].

ولاشك إن إنشاء دار جديدة للصناعة بساحل الفسطاط والتى سميت «الصناعة الكبرى» فى عهد الإخشيد أحدث نشاطا فى حركة الصناع والحرفيين وغيرهم من صانعى مستلزمات السفن الحربية وآلات القتال. كما أنشئت مسابك النحاس بالفسطاط حيث وجدت دار النحاس بالقرب من سويقة معتوق بالفسطاط، وسوق النحاس التى كانت تقع بالقرب من جامع عمرو ابن العاص، وقد حفلت بمظاهر رواج وتقدم صناعة النحاس والأسواق التى تضم مجموعة الحوانيت لبيع الأوانى المنزلية وغيرها من المستلزمات المصنوعة من النحاس ولاشك أن الفسطاط العاصمة المصرية كانت تزخر بالعديد من هؤلاء من صناع الحديد ومن غيرهم من أصحاب الحرف[٣].

ويعتبر أكثر ما صنع فى الفسطاط من تحف معدنية كان فى العصر الفاطمى الذى شهد ازدهارا حقيقيا فى هذه الصناعة ساعد عليه كثيرا هجرة عدد كبير من صناع المعادن المواصلة إلى مصر منذ العصر الأيوبى، ونقلهم خبرة مدرسة الموصل إلى الفسطاط وما أنتج من تماثيل مختلفة هو خير شاهد

(١) راجع: George T. Scanian, the Fustat Mounds, 1968, pp. 220 - 223.

(٢) زكى حسن، كنوز الفاطميين، ص ٢٤١ - ٢٤٢.

(٣) السيد طه السيد، الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١م، ص ١٥٨، ٢٠٥.

على ذلك، ولم يقتصر إنتاج الفسطاط فى العصر الفاطمى من التحف المعدنية على التماثيل الحيوانية، بل لقد أنتجت أيضا بعض التماثيل الآدمية حيث عثر فى المدينة على تمثال لسيدة تعزف على الدف وعلى رأسها تاج به نتوء يوحى بأنه كان مرصعا بالجواهر وحول كل من ذراعيها وساقيها أسورة[١].

وقد وصلت الصناعة المعدنية فى الفسطاط غاية نضوجها فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى نفس الوقت الذى يلاحظ فيه أن صناعة المعادن كانت من الصناعات التى تمت فى بعض حالاتها مشاركة بين المسلمين واليهود فى الفسطاط[٢].

وهكذا عمل الصناع فى مدينة الفسطاط على إنتاج قطع النحاس كالأباريق والمباخر والثريات والطاسات والمسارج والأوانى المنزلية[٣].

كما أمدتنا أطلال الفسطاط بعشرات الآلاف من القطع الخزفية التى تمثل أنواع الخزف الإسلامى مما كان يصنع فيها من العصر الطولونى ٣هـ/٩م وحتى العصر المملوكى ١٠هـ/١٦م[٤].

ولقد أنتج الخزافون فى عصر الأيوبيين والمماليك بالفسطاط نوعا من الخزف ذى زخارف منقوشة أو محفورة تحت طلاء شفاف باللونين الأخضر والازرق وقد عثر على قطع كثيرة من هذا النوع فى أطلال الفسطاط من بينها قطع تالفة من الفرن أثناء الصناعة أو التسوية ولا تترك مجالا للشك فى صناعة هذا النوع من الخزف بمدينة الفسطاط. كما أنتج الخزافون بالفسطاط كميات هائلة من شبابيك القلل فقد عثر فى أطلال المدينة على قطع تالفة من الفرن ترجع للعصر الأيوبى، وصفوة القول أن مدينة الفسطاط كانت منذ عصر الطولونيين فى القرن ٣هـ/٩م مركزا هاما لصناعة الفخار والخزف

---

(١) هذا التمثال شهير باسم تمثال الطبالة مستولدة الخليفة «العزيز بالله الفاطمى» (الارتفاع ٥ سم ،والعرض ٣ سم) ومحفوظ بمتحف الفن الإسلامى بالقاهرة، سجل رقم: ٦٩٨٣. راجع: زكى حسن، أطلس الفنون الزخرفية، ص ١٤٨، شكل ٤٤٩.

(٢) عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٣١.

(٣) السيد طه السيد، الحرف والصناعات، ص ١٦٥.

(٤) راجع: George T. S., the Fustat., pp. 220 - 233.

وخاصة الخزف ذى البريق المعدنى وظلت المدينة محتفظة بتقاليد هذه الصناعة حتى العصر المملوكى فى القرن١٠هـ/١٦م،وأيضا استمرت كذلك شهرة الفسطاط فى الصناعة بعد الفاطميين وما أنتج فى عصرى الأيوبيين والمماليك من القنينات والكؤوس وغيرها[١].

ومما يدل على انتشار حرفة الصباغة فى الفسطاط ما أشارت إليه كتب الحسبة حول أساليب الغش فى مواد الصباغة فقد ذكر الشيزرى أن بعض الصباغين كانوا يستعملون الزاج فى صناعة الثياب المراد صباغتها باللون الكحلى فتخرج الثياب صافية اللون شديدة السواد فإذا مضت عليها أقل مدة تعود إلى أصولها ويتغير لونها وكان على المحتسب وأعوانه منع هؤلاء الصباغين من فعل ذلك[٢].

٣ - مدينة تنيس[٣]

تعتبر تنيس من أهم المراكز الصناعية للمنسوجات فى العصر الأيوبى فقد أطنب كثير من المؤرخين والرحالة فى صناعة منسوجاتها[٤].

فكان ينسج بتنيس القصب الملون من عمامات ووقايات ومما يلبس النساء. ولا ينسج مثل هذا القصب فى جهة أخرى غير تنيس وما ينسج منه فى مصانع السلطان لا يباع ولا يعطى لأحد كما كانوا ينسجون بمدينة تنيس البوقلمون[٥] الذى لا ينسج فى مكان آخر من جميع العالم[٦].

---

(١) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٨ - ١٩.

(٢) راجع: عبد الرحمن بن نصر الشيزرى، كتاب نهاية الرتبة فى طلب الحسبة، القاهرة، ١٩٤٦، فصل النسيج والصباغة، السيد طه السيد، الحرف والصناعات، ص٤٦.

(٣) مدينة تنيس: من أجمل المدائن وهى جزيرة قريبة من البحر فى مصر بين الفرما ودمياط ولم يكن بمصر مثلها استواء وطيب تربة وكانت جنانا ونخلا وشجرا ومزارع. راجع: ابن حوقل(ابى القاسم بن حوقل النصيبى)، كتاب صورة الارض، دار الكتاب الإسلامى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٤٩، ناصر خسرو، سفر نامه، ترجمة يحيى الخشاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩٣م، ص ٩١ - ٩٢ .

(٤) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٦٢ - ١٧٣ .

(٥) البوقلمون: قماش يتغير لونه بتغير ساعات النهار وتحمل أثوابه من تنيس إلى المشرق والمغرب. راجع: ناصر خسرو، سفر نامه، ص ٩٢.

(٦) ناصر خسرو، سفر نامه، ص ٩١ - ٩٢.

ومن الجدير بالذكر أن مدينة تنيس بقيت عامرة بنشاط أهلها الصناعى والتجارى إلى حين خربها الملك الكامل محمد بن أيوب وهدم سورها وبيوتها فى سنة ٦٢٤هـ/ ١٢٢٦م[١].

٤ - مدينة دمياط[٢]

كانت مدينة دمياط من مراكز الصناعة خلال العصر الإسلامى، كما اشتهرت بصناعة النسيج خلال العصر الأيوبى حيث استأجر النساجون حجرات طوابقها العلوية ومارسوا فيها صناعة النسيج، وهم الذين مدوا مصانع النسيج بما كانت فى حاجة إليه من المواد الخام وكان المتبع فى هذه الصناعة هو إثبات التزام كل صانع بما قرر له من المواد الخام فإذا توفر فيها شئ جرى استقطاعه من الثمن المدفوع له وإذا تم نسج الثياب تولى تجهيزه فئة أخرى من الصناع فيقوم واحد بطيها وثان بلفها وثالث بوضعها فى الأسفاط والصناديق ورابع بحزمها ثم يجرى شحن هذه الثياب فى مراكب توجه حيث يتم بيعها[٣]. فقد عمت شهرة مدينتى تنيس ودمياط الآفاق فى العصر الفاطمى وما بعده فى صناعة النسيج فأتقنوا صناعة الشرب وهو نوع من القماش الشفاف وكانت تدخل فى صناعته خيوط حريرية أو مذهبة ولعل الهدية التى بعث بها صلاح الدين الأيوبى إلى نور الدين فى دمشق كانت من إنتاج طراز هاتين المدينتين[٤].

---

(١) راجع: السيد ابو سديرة، الحرف والصناعات، ص ٥٩.

(٢) دمياط: محافظة تقع شرق النيل على الضفة الشرقية لفرع النيل المسمى باسمها إلى الشرق منها بحيرة المنزلة وهى عاصمة محافظتها ومقرها الإدارى وقد ذكرها المؤرخون والرحالة وأطنبوا فى وصفها وقيل أنها دمياط (بالكسر) مدينة قديمة بين تنيس ومصر عند زاوية التقاء بحر الروم بالنيل وتعد من ثغور الإسلام. ياقوت الحموى، معجم، ج ٢، ص ٤٧٢ - ٤٧٣، المقريزى، الخطط، ج١، ص ٣٩٩، ناصر خسرو، سفر نامة، ص ١٠٢ - ١٠٣، عبدالرحمن زكى، القاهرة تاريخها وآثارها، ص ١١ - ١٢.

(٣) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ١٣٨.

(٤) السيد ابو سديرة. الحرف والصناعات، ص ٦٥.

٥ - مدينة أخميم[١]

كانت أخميم من المراكز الصناعية الهامة لصناعة النسيج فقد ظلت هذه الصناعة بها منذ العصر المسيحى وحتى العصر المملوكى مرورا بالعصور الأموية والإخشيدية والفاطمية والأيوبية فقد اشتهرت مدينة أخميم باستخلاص العصارة الحمراء وكان من أسباب تفوقها فى فن الصباغة وصناعة الألوان أن كان ينمو بالقرب منها نبات السلجم وكانت له عصارة حمراء يمكن استعمالها فى الصباغة[٢].

٦ - مدينة الاسكندرية

اشتهرت مدينة الأسكندرية بصناعة النسيج وازدادت أهمية المدينة كمركز صناعى فى العصرين الفاطمى والأيوبى، وظلت دار طرازها تواصل إنتاجها الوافر ولاسيما من الأقمشة الكتانية والحريرية وأيضا اشتهرت بصناعة السفن خلال العصر الأيوبى[٣]. كما اشتهرت كذلك بصناعة الخزف[٤]

٧ - جزيرة الروضة[٥]

اتخذ السلطان الملك الصالح نجم الدين أيوب جزيرة الروضة مقرا لحكمه وبنى فيها قلعة كما زادت العناية بصناعات الروضة من جديد وأفرد للأسطول ديوان خاص سمى «ديوان الأسطول» فعادت الجزيرة داراً للصناعة تبنى فيها الحراريق والشلنديات ونحوها حتى سنة ٧٠٠هـ/ ١٣٠٠م، وبعد سقوط الدولة

---

(١) أخميم. بلد بصعيد مصر شمال أسيوط فهى تقع شرقى النيل وبها نخل كثير وقصب سكر راجع. ياقوت الحموى، معجم، ج ١. ص ١٢٣، المقريزى، الخطط. ج١، ص ١٤٧ - ١٤٩، ناصر خسرو. سفر نامة، ص ٢ ١ ٣٠ ١

(٢) راجع: السيد ابو سديرة الحرف والصناعات، ص ٤١

(٣) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص٦ ١، ٩ ١

(٤) راجع Véronique Français, Céramiques médiévales á Alexandrie, IFAO, 1999, pp. 86 - 151.

(٥) جزيرة الروضة هى جزيرة يعبر إليها من الفسطاط على جسر فى سفن ويعبر من هذه الجزيرة إلى الجانب الآخر على جسر آخر إلى أبنية ومساكن على الشط الآخر يقال لها الجيزة ووصفها ناصر خسرو بأنها أمام مدينة مصر فى قلب النيل وقال ان فيها مسجد تحيط به الاشجار الغناء ويربط مصر بها جسر مكون من ثلاثين قطعة خشبية فى شكل زوارق ناصر خسرو. سفر نامه، ص ١٢. راجع عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٨٣

الأيوبية قلت الصناعة بجزيرة الروضة وخربت قلعتها ودار صناعتها وأهمل الجسر الذى يربط بينها وبين مدينة مصر[1].

٨ - مدينة دمشق

تعتبر مدينة دمشق مركزا هاما من مراكز صناعة التحف الأيوبية جعلت الصناع والفنانين يحرصون على كتابة اسم مدينة دمشق على القطع ترويجا لها[2].

٩ - مدينة حلب

كانت مدينة حلب[3] من المدن التى ساعدت على ازدهار صناعة التحف الأيوبية، وهى تعتبر من أهم المراكز التجارية والصناعية فى شمال الشام وكانت حلب نقطة يلتقى فيها الطريق الآتى من الخليج الفارسى حتى نهر الفرات، مع طريق القوافل الآتى من آسيا الوسطى، حيث تنقل السلع إلى موانئ البحر المتوسط[4].

كذلك كانت حلب مركزا لتجمع القوافل التجارية الآتية من آسيا الصغرى والشام مارة إلى بغداد وفارس والهند داخل آسيا[5].

---

(١) راجع: عاصم رزق، مراكز الصناعة، ص ٨٣.

(٢) راجع: ابن القلانس (ابى يعلى حمزة بن القلانس)، ذيل تاريخ دمشق، بيروت، مطبعة الاباء اليسوعيين، ١٩٠٨م، ص٥٥٢- ٣٦٥، ابن حوقل (ابى القاسم بن حوقل النصيبى)، كتاب صورة الارض، دار الكتاب الإسلامى، القاهرة، بدون تاريخ، ص ١٥٣ - ١٧٣، ابن خرداذبة (ابى القاسم عبيدالله بن عبدالله المعروف بابن خرداذبة. متوفى فى حدود سنة ٣٠٠هـ)، المسالك والممالك، مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ، ص ٩٨ - ٩٩، الاصطخرى، المسالك والممالك، وزارة الثقافة والارشاد، ١٩٦١م، ص ٤٥.

(٣) راجع: ابن حوقل، صورة الارض، ص ١٥٣ - ١٧٣، ابن العديم. زبدة الحلب فى تاريخ حلب، ج ١، تحقيق سامى الدهان، دمشق، ١٩٥١م، ص٦٠ -٨٠، ناصر خسرو، سفر نامة، ترجمة يحيى الخشاب، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة ١٩٩٣م، ص ٥٥.

(٤) كانت حلب فى العصور الإسلامية الاولى بلدة ثانوية محصورة بين مدينتين عظيمتين وهما انطاكية عاصمة شمال الشام وقنسرين عاصمة الاقليم الذى تقع فيه حلب على ان هذا الموقع المتميز لم يكن نعمة على طول الخط، وانما كانت له بعض الآثار السيئة بالنسبة لحلب اذ غدت ساحة للحرب بين القوى المحيطة بها. ذلك انها المدخل الطبيعى لبلاد الشام من ناحية ثانية، ومن ثم فان السيطرة على حلب واعمالها صارت تعنى فصل شمال الشام عن جنوبه، وعندما هيئت الظروف لصلاح الدين الأيوبى بتملك الشام سعى للسيطرة على حلب وقد تم له ذلك فى ٥٧٩ هـ / ١١٨٣م ومن ثم غدت الجبهة الإسلامية تحت زعامته تمتد من جبال طوروس شمالا حتى النوبة جنوبا. راجع: ابن العديم، زبدة الحلب، ص ٦٠ - ٧٠

(٥) محمود محمد الحويرى، الاوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩، ص ١٣٠.

وتميزت حلب بثرائها الهائل على زمن الحروب الصليبية، وعمرت بالأسواق الواسعة والقياصر والحمامات، ودأب التجار على جلب مختلف الحاصلات إليها، وظلت محتفظة بأهميتها التجارية حتى الغزو المغولى[١].

١٠- مدينة أسعرد

كانت مدينة أسعرد[٢] مركزا هاما من مراكز صناعة التحف المعدنية فى العصر الأيوبى فقد اشتهرت بمنتجاتها المعدنية لدرجة جعلت الصناع والنقاشين ينتسبون إليها وعلى الرغم من أن المصادر التاريخية قد ضنت علينا بالمعلومات عن هذه المدينة ودورها التاريخى والسياسى التى لعبته عبر العصور إلا أنه قد وصلنا من آثارها المادية ما يحفظ هذه المدينة ويسطر اسمها فى سجل المدن المنتجة للتحف المعدنية فى العصر الأيوبى، كذلك من بين الصناع الذين انتسبوا إلى أسعرد الصانع: « سعد الدين الأسعردى»[٣] والصانع «أبو القاسم ابن سعيد بن محمد الأسعردى»[٤].

(١) عادل عبدالحافظ حمزة، حلب وجيرانها فى عهد ملوك بنى أيوب، التاريخ والمستقب، مج ١، العدد الثانى ١٩٩١م، ص٦٥-٨٥.

(٢) اورد بعض المؤرخين إشارات بسيطة تفيد ان مدينة أسعرد كانت من مدن ديار بكر حيث تقع بين مدينة طنزة، ومدينة حيزان. راجع: ياقوت الحموى، معجم البلدان، مج ٢، بيروت، ١٩٨٤، ص ٤٩٤، ابن خلكان، وفيات الأعيان وأنباء الزمان، حققه د. إحسان عباس، مج ٣، دار الثقافة، بيروت، بدون تاريخ، ص ٢٢٢، ابن الأثير، الكامل فى التاريخ، ج ٩، ص٧٤، ج ١. راجع:

(٣) راجع: حسن الباشا، الفنون الإسلامية والوظائف، ج ٣، ص ١٢٩٤، حسن عبدالوهاب، توقيعات الصناع، ص ٥٣٨.

(٤) راجع : عبدالعزيز صلاح، الفنون الإسلامية، ج ١ ، ص ٢١٩ - ٢٢٥.



الملاحــق

قوائم - فهرست - مصادر ومراجع

- قوائم بأسماء سلاطين بنى أيوب
- فهرست الأعلام والأماكن
- مصادر ومراجع الكتاب

(أ) الأيوبيون

(ابناء صلاح الدين الثمانية عشر)

مروان

شادى

نجم الدين أبو الشكر أيوب

(توفى فى ١٨ ذى الحجة سنة ٥٦٨)

- الناصر (الأول) صلاح الدين يوسف (ولد بتكريت سنة ٥٣٢؟)
- سيف الدين

أبناء الناصر (الأول) صلاح الدين يوسف:

١- الأفضل على نور الدين (ولد بمصر سنة ٥٦٥، وتوفى سنة ٦٢٢) دمشق ٥٨٢-٥٩٢)

- الصالح إسماعيل

٢- العزيز (الأول) أبو الفتح عثمان عماد الدين (ولد بمصر فى ٨ جمادى الأول سنة ٥٦٧) مصر ٥٨٩-٥٩٥)

- المنصور محمد ناصر الدين مصر ٥٩٥-٥٩٦

٣- الظاهر أبو العباس أحمد مظفر الدين (ولد بمصر فى ٥ شعبان سنة ٥٦٨، وتوفى بحران فى جمادى الأول سنة ٦٢٧)

٤- الظاهر أبو منصور غازى (الأول) غياث الدين (ولد بمصر فى ١٥ رمضان سنة ٥٦٨، وتوفى فى جمادى الآخرة سنة ٦١٣ حلب ٥٨٢-٦١٣

- العزيز محمد غياث الدين حلب ٦١٣-٦٣٤
  - الناصر يوسف (الثانى) صلاح الدين (ولد فى ١٩ رمضان سنة ٦٢٧ وتوفى فى جمادى الأول سنة ٦٥٩) حلب ٦٣٤-٦٣٨ دمشق ٦٤٨-٦٥٨
  - الظاهر غازى (توفى سنة ٦٥٩)
  - غازية خاتون
  - عائشة خاتون (تروجت المنصور الثانى صاحب حماه)
- الصالح أحمد صلاح الدين صاحب عينتاب (ولد سنة ٥٩٩ وتوفى فى شعبان سنة ٦٥٠)
- ضيفة خاتون

٥- العزيز أبو يعقوب إسحق فتح الدين (ولد بدمشق فى مستهل ربيع الأول سنة ٥٧٠).

٦- الوليد أبو الفتح مسعود نجم الدين (ولد بدمشق سنة ٥٧١ وتوفى سنة ٦٠٦).

٧- الأعز أبو يوسف يعقوب شرف الدين (ولد بمصر سنة ٥٧٢).

٨- الزاهر أبو سليمان داود مجير الدين (ولد بمصر فى ٢٢ ذى الحجة ٥٧٣ وتوفى فى ٩ صفر سنة ٦٣٢).

٩- الفضل أبو المظفر موسى قطب الدين (ولد بمصر سنة ٥٧٣).

١٠- الأشرف أبو عبدالله محمد عزيز الدين (ولد . بدمشق سنة ٥٧٥).

١١- محسن أبو العباس أحمد ظهير الدين (ولد بمصر سنة ٥٧٧).

-٢-

العزيز محمد | المعظم توران شاه الثالث (تولى سنة ٦٥٨). | نصرة الدين | زهير أسد الدين (تولى بحلب سنة ٦٥٨).

١٢- المعظم أبو منصور تـوران شـاه (الثـاني فخـر الديـن (صـاحب روحين)، (ولد بمصر فـي ربيـع الأول سنة ٥٧٧ وتولى سنة ٦٥٧).

١٣- الجواد أبو سعيد أيوب ركن الديـن (ولد سنة ٥٧٨).

١٤- غالب أبو الفتوح ملك شاه نـاصر الدين (ولد في رجب سنة ٥٧٨).

١٥- المنصور أبو بكر عز الدين (ولـد بحران بعد وفاة أبيه).

١٦- شادي، إمام الدين، (أمه أم ولد).

١٧- مروان نصرة الدين (أمه أم ولد).

١٨- الخضر مظفـر الديـن المشمـر، (صاحب بصرى). (ولد سنة ٥٦٨ وتولى سنة ٦٢٧).

١٩- مولسة خاتون، (تزوجب الكـامل محمد بن العادل).

٢٠- ثلاثة، (تزوجت حسام الدين لا جين عمر).

(ب)

الأيوبيون

أبناء نور الدين وشيركوه

شادى بن مروان

نجم الدين أيوب

أبو الحارث المنصور أسعد الدين شيركوه

صلاح الدين — سيف الدين — تاج الملوك أبو سعيد بورى محمد الدين — شاهنشاه الاول نور الدين (توفى فى ٨ ربيع الأول سنة ٥٤٣) — المعظم توران شاه الاول شمس الدولة فخر الدين — طغتكين سيف الإسلام — ربيعة خاتون (ماتت سنة ٦٤٢) — زمرد

A- القاهرة محمد ناصر الدين — بابا خاتون

(ب) فروخ شاه داود — Δ عصمة الدين عذراء — ١- المظفر (الأول) عمر تقى الدين (ولد سنة ٥٣٤) — C- إسماعيل معز الدين — B- الناصر أيوب

المجاهد شيركوه الثانى صلاح الدين

(ج) الأمجد بهرام شاه — فلان — ٢- المنصور (الأول) محمد — أحمد — شاهنشاه (الثانى) سعد الدين

C- المنصور ناصر الدين إبراهيم — صالح

المظفر تقى الدين عمر — ٣- الناصر قلج أرسلان — ٤- المظفر (الثانى) محمود تقى الدين — E- المظفر سليمان

D- الأشرف (الثالث) موسى

الأفضل على نور الدين — ٥- المنصور (الثانى) محمد سيف الدين — مونسة خاتون (ولدت سنة ٦٣٣ وماتت سنة ٧٠٣) — صالح (قتله هولاكو سنة ٦٥٩).

أسد الدين عمر — ٧- المؤيد أبو الفدا — بدر الدين حسن — ٦- المظفر (الثالث) محمود تقى الدين

٨- الأفضل محمد

١- الحروف أ،ب،ج، الخ ..... أصحاب بعلبك
٢- الأرقام ١،٢،٣، الخ ..... أصحاب حماة
٣- الحروف a,b,c,d,e ..... أصحاب اليمن
٤- الحروف A,B,C,D ..... أصحاب حمص

الأيوبيـــون

الأيوبيون :

أولا : في مصر

- الملك الناصر صلاح الدين أبو المظفر يوسف (توفى فى ٢٧ صفر سنة ٥٨٩ هـ / ١١٩٣م) .... ٥٦٤ هـ/ ١١٦٨م.
- الملك العزيز (الأول) عماد الدين أبو الفتح عثمان (اعلن استقلاله سنة ٥٩١ هـ ، توفى فى ٢٧ المحرم ٥٩٥ هـ / ١١٩٩م) .... ٥٨٩ هـ/ ١١٩٣م.
- الملك المنصور ناصر الدين محمد .... مستهل صفر ٥٩٥ هـ / ١١٩٨م.
- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد (صاحب دمشق) (توفى فى ٧ جمادى الآخرة سنة ٦١٥ هـ / ١٢١٨م .... ٥٩٦ هـ / ١١٩٩م.
- الملك الكامل (الأول) ناصر الدين أبو المعالى محمد (صاحب دمشق) (توفى فى ٢٢ رجب سنة ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧م) .... جمادى الاخرة ٦١٥ هـ/١٢١٨م.
- الملك العادل (الثانى) سيف الدين أبو بكر (صاحب دمشق) (عزل فى ٨ ذى الحجة سنة ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩م) .... رجب ٦٣٥ هـ / ١٢٣٧م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب دمشق) (توفى بالمنصورة فى ١٥ شعبان سنة ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩م) .... ذى الحجة ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩م.
- الملك المعظم توران شاه (صاحب دمشق) (قتل فى ٢٩ من المحرم سنة ٦٤٨ هـ / ١٢٥٠م) .... شعبان ٦٤٧ هـ / ١٢٤٩م.
- الملك الأشرف (الثانى) مظفر الدين موسى بن يوسف بن محمد (عزله ايبك وظل اسمه يذكر فى الخطبة حتى سنة ٦٥٢هـ/ ١٢٥٤م) .... صفر ٦٤٨ هـ/ ١٢٥٠م.

ثانيا : في دمشق

- الملك الافضل نور الدين أبو الحسن على .... ٥٨٢ هـ / ١١٨٦م.
- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد (نائب العزيز عثمان) . ٥٩٢ هـ / ١١٩٥م.

- الملك المعظم شرف الدين عيسى ..... جمادى الآخرة ٦١٥ هـ/١٢١٨م.
- الملك الناصر صلاح الدين داود .... ذى الحجة ٦٢٤ هـ/١٢٢٦م.
- الملك الأشرف (الأول) مظفر الدين أبو الفتح موسى (صاحب العراق) (توفى فى ٤ من المحرم سنة ٦٢٥ هـ/١٢٢٧م) .... ٦٢٦ هـ/ ١٢٢٨م.
- الملك الصالح عماد الدين إسماعيل .... ٦٣٤ هـ/١٢٣٦م.
- الملك الكامل (الأول) محمد (صاحب مصر) .... جمادى الأولى ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م.
- الملك العادل الثانى سيف الدين أبو بكر (صاحب مصر) ..... رجب ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب مصر) .... ٦٣٦ هـ/ ١٢٣٨م.
- الملك الصالح إسماعيل (للمرة الثانية) .... ٢٧ صفر ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٩م.
- الملك الصالح نجم الدين أيوب (صاحب مصر) (للمرة الثانية) .... ٨ جمادى الأولى ٦٤٣ هـ/ ١٢٤٥م.
- الملك المعظم توران شاه (ومعه مصر) . ..... ٦٤٧ هـ/١٢٤٩م.
- الملك الناصر (الثانى) صلاح الدين يوسف (صاحب حلب) ١٧ ربيع الثانى ٦٤٨ هـ/ ١٢٥٠م.

ثالثا : في حلب

- الملك العادل (الأول) سيف الدين أبو بكر أحمد ....٥٧٩ هـ/ ١١٨٣م.
- الملك الظاهر غياث الدين أبو الفتح غازى (الأول) (توفى فى ٢٣ جمادى الآخرة ٦١٣ هـ /١٢١٦م) .... جمادى الآخرة ٥٨٢ هـ/١١٨٦م.
- الملك العزيز غياث الدين أبو المظفر محمد (توفى فى ٤ ربيع الأول سنة ٦٣٤/ ١٢٣٦م) ... جمادى الآخرة ٦١٣ هـ/١٢١٦م.
- ضيفة خاتون .... ربيع الأول ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٦م.
- الملك الناصر (الثانى) صلاح الدين يوسف (كان بدمشق ايضا منذ سنة ٦٤٨ هـ وتوفى فى شوال سنة ٦٥٨ هـ/) ٦٣٤ هـ/ ١٢٣٦م .

رابعا : في ميافارقين وسنجار

- الملك الناصر صلاح الدين يوسف بن أيوب .... ٢٩ جمادى الأولى ٥٨١ هـ/ ١١٨٥م.
- الملك العادل سيف الدين أبو بكر (صاحب دمشق) ... ٥٩١ هـ/ ١١٩٤م

- الملك الاوحد نجم الدين أيوب .... ٥٩٦هـ/ ١١٩٩م.
- الملك الأشرف (الأول) مظفر الدين أبو الفتح أبو موسى ... ٦٠٧ هـ/ ١٢١٠م.
- الملك المظفر شهاب الدين غازى .... ٦١٧هـ/ ١٢٢٠م.
- فتحها المغول مؤقتا .... ٦٢٨هـ/ ١٢٢١م.
- الملك الكامل (الثانى) ناصر الدين محمد .... ٦٤٢ هـ/ ١٢٤٤م.
- فتحها المغول نهائيا ....٦٥٨ هـ/ ١٢٦٠م.

خامسا: في اليمن

- الملك المعظم شمس الدين توران شاه (الأول) بن أيوب . رجب ٥٦٩ هـ/ ١١٧٣م.
- الملك العزيز سيف الإسلام ظهير الدين أبو الفوارس طغتكين بن أيوب
(لم يصل الى اليمن الا سنة ٥٧٨ هـ/) ....٥٧٧ هـ/ ١١٨١م.
- معز الدين إسماعيل بن طغتكين .... ١٩ شوال ٥٩٣ هـ/ ١١٩٦م.
- الملك الناصر أيوب بن طغتكين .... ٥٩٨ هـ/ ١٢٠١م.
- الملك المظفر سليمان بن سعد الدين شاهنشاه (الثانى)
(توفى سنة ٦٤٩ هـ/ ١٢٥١م) .... ٦١١ هـ/ ١٢١٤م.
- الملك المسعود صلاح الدين يوسف بن الكامل .... ٦١٢هـ/ ١٢١٥م.
- الاستيلاء على مكة .... ٦١٩ هـ/ ١٢٢٢م.
- بنو رسول .... ٦٢٦ هـ/ ١٢٢٨م.

سادسا: في بعلبك

- الملك المعظم شمس الدين توران شاه (الأول) بن أيوب .... ٥٦٨هـ/ ١١٧٢م.
- عز الدين فروخ شاه داود بن شاهنشاه (الأول) .... جمادى الأولى ٥٧٥ هـ/ ١١٧٩م.
- الملك الامجد مجد الدين بهرام شاه بن داود .... ٥٧٨هـ/ ١١٨٢م.
- الملك الأشرف (الأول) بن مظفر الدين موسى (صاحب دمشق) .... ٦٢٧هـ/ ١٢٢٩م.
- الصالح إسماعيل (اخو السابق) ....جمادى الأولى ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م.
- الصالح أيوب (صاحب دمشق) .... ٦٤٣ هـ/ ١٢٤٥م.
- توران شاه (الرابع) (صاحب دمشق) .... ٦٤٧ هـ/ ١٢٤٩م.

- الناصر يوسف (حتى سنة ٦٥٨ هـ /) ....٦٤٨ هـ / ١٢٥٠م.

سابعا : في حمص

- الملك القاهر ناصر الدين محمد بن شيركوه (توفى فى ٩ ذى الحجة سنة ٥٨١ هـ /) .... ٥٧٤ هـ / ١١٧٨م.

- الملك المجاهد صلاح الدين شيركوه (الثانى) ، (توفى فى ١٩ رجب سنة ٦٣٧ هـ /) ...... ذى الحجة ٥٨١ هـ / ١١٨٥م.

- الملك المنصور ناصر الدين ابراهيم بن شيركوه (الثانى)، (توفى فى ١٠ صفر سنة ٦٤٤ هـ /) .... رجب ٦٣٧ هـ/ ١٢٣٩م.

- الملك الأشرف مظفر الدين موسى (الثانى) بن ابراهيم، (توفى فى ١٠ صفر سنة ٦٦٢هـ/) .... صفر ٦٤٤ هـ/ ١٢٤٦م.

ثامنا : في الكرك

- الملك العادل (الثانى) سيف الدين أبو بكر بن أيوب ....٥٨٤ هـ / ١١٨٨م.

- الملك المعظم شرف الدين عيسى بن ابى بكر .... ٥٩٢ هـ/ ١١٩٥م.

- الملك الناصر صلاح الدين داود بن عيسى (صاحب دمشق)، (استولى على بيت المقدس فى ٩ جمادى الأولى سنة ٦٣٧ هـ /) ... ٦٢٤هـ / ١٢٢٦م.

- الملك المغيث فخر الدين عمر بن العادل (الثانى) بن الكامل .... ٦٣٧ هـ / ١٢٣٩م.

تاسعا : في حماه

- الملك المظفر (الأول) تقى الدين أبو سعيد عمر، (توفى فى ١٩ رمضان سنة ٥٨٧هـ/ ١١٩١م.) ..... ٥٧٤ هـ / ١١٨٨م.

- الملك المنصور (الأول) ناصر الدين أبو المعالى محمد .

(توفى فى ٢٢ ذى القعدة سنة ٦١٧ هـ /) ...... رمضان ٥٨٧ هـ/ ١١٩١م.

- الملك الناصر صلاح الدين قلج ارسلان .... ذى القعدة ٦١٧ هـ / ١٢٢٠م.

- الملك المظفر (الثانى) تقى الدين محمود ....٦٢٦ هـ / ١٢٢٨م.

- الملك المنصور (الثانى) سيف الدين محمد .... ٦٤٢هـ/ ١٢٤٤م.

عاشرا: في حصن كيفا وآمد وبانياس

ا ـ في حصن كيفا

الملك الصالح نجم الدين أيوب .... ٦٢٩ هـ/ ١٢٣١م.

- الرها وحران .... ٦٣٣ هـ/ ١٢٣٥م.

- بسنجار ونصيبين .... ٦٣٥ هـ/ ١٢٣٧م.

- الملك المعظم توران شاه (الرابع) بن أيوب بن الكامل .... ٦٣٦ هـ/ ١٢٣٨م.

- الملك الموحد تقى الدين عبدالله بن عبدالله بن توران شاه .... ٦٤٧ هـ/ ١٢٤٩م.

ب ـ في آمد

- بنو ارتق .... حتى سنة ٦٢٩هـ/ ١٢٣١م.

- الملك الصالح نجم الدين أيوب بن الكامل .... ٦٢٩ هـ/ ١٢٣١م.

ج ـ في بانياس

- الملك العزيز (الثانى) عماد الدين عثمان بن العادل .... ٦٠٨ هـ/ ١٢١١م.

- الملك الظاهر غازى بن عثمان (توفى سنة ٦٣٠ هـ/) .... ٦٣٠هـ/ ١٢٣٢م[1].

---

(١) راجع : زامبارو، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى، دار الرائد العربى، بيروت، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م. ص ١٥٠-١٥٩، ويستنفلد. ف.، جدول السنين الهجرية بلياليها وشهورها بما يوافقها من السنين الميلادية بأيامها وشهورها، ترجمة/ عبدالمنعم ماجد، مكتبة الانجلو المصرية، ١٩٨٠م. حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربى، القاهرة، ١٩٨٧م، ص ٣٠٩-٣١٢.

أولا: فهرست الأعلام

الاسم والصفحة

(أ)

الاســم والصفحة

(ج)

(ح)

(د)

(ذ)

(ر)

(ز)

(س)

الاســم والصفحة

الاســم والصفحة

(ن)

(ى)

ثانياً: فهرست الأماكن

الاســـم والصفحة

(أ)

(ب)

(ت)

الاســم والصفحة

(ج)

(ح)

(د)

(ر)

(س)

(ش)

الاسم والصفحة

(ص)

(ع)

(ف)

(ق)

الاســم والصفحة

المصادر والمراجع

- القرآن الكريم

أولاً: المخطوطات:

- أبو بكر الدمشقى : الفروسية المحمدية، مخطوط محفوظ بدار الكتب المصرية رقم ٢٢ فروسية تيمور، ورقة ١٦٠. (الفروسية المحمدية).
- طيبغا الأشرفى «البكلمشى اليونانى»، مخطوط رمى النشاب مخطوط محفوظ بمكتبة المتحف الحربى بالقاهرة رقم ١٠٦ فنون حربية، ورقة ١٣. (رمى النشاب).
- مخطوط «مقامات الحريرى» المؤرخ لسنة ٦٣٤هـ/ ١٢٣٧م، بمقاييس ١، ٢٦سم فى ٣,٢١سم، للمصور «يحيى بن محمود بن يحيى الواسطى»، محفوظ بالمكتبة الوطنية بباريس Bibliothéque Nationale de France تحت رقم «عربى ٥٨٤٧». (مقامات)

ثانياً: المصادر:

- إنجيل متى إصحاح ٤، إصحاح ١٧.
- ابن الأثير «أبى الحسن على بن أبى الكرم محمد» ت: ٦٣٠هـ/ ١٢٣٢م. الكامل فى التاريخ، بيروت، ١٤٠٢هـ/ ١٩٨٢م. (الكامل).
- ابن بطوطة «محمد بن عبدالله» ت: ٧٧٩هـ/ ١٣٧٧م. الرحلة «تحفة النظار فى غرائب الأمصار، وعجائب الأسفار»، بيروت، بدون تاريخ. (الرحلة).
- ابن تغرى بردى «جمال الدين أبى المحاسن» ت: ٨٧٤هـ/ ١٤٦٩م. النجوم الزاهرة فى ملوك مصر والقاهرة، ١٦ جزءاً، تحقيق: محمد رمزى، نسخة مصورة عن دار الكتاب المصرية، ١٩٣٠-١٩٤٠م. (النجوم).
- ابن حوقل (أبى القاسم بن حوقل النصيبى) كتاب صورة الأرض، دار الكتاب الإسلامى، القاهرة، بدون تاريخ. (صورة الأرض).
- ابن خرداذبة (أبى القاسم عبيدالله بن عبدالله المعروف بابن خرداذبة) متوفى فى حدود سنة ٣٠٠هـ. المسالك والممالك، مكتبة الثقافة الدينية، بدون تاريخ. (المسالك والممالك).

- ابن خلدون «عبدالرحمن» ت ٨٠٨هـ/ ١٤٠٥م المقدمة، الطبعة الرابعة، بيروت، بدون تاريخ (المقدمة)
- ابن دقماق «إبراهيم بن محمد بن أيدمر العلائى» ت ٨٠٩هـ/ ١٤٠٩م الانتصار لواسطة عقد الأمصار فى تاريخ مصر وجغرافيتها، ج٤، ٥، بولاق، القاهرة، ١٣١٠هـ/ ١٨٩٢م. (الانتصار).
- ابن شداد «بهاء الدين يوسف بن رافع» ت. ٦٩٧هـ/ ١٢٩٨م. النوادر السلطانية والمحاسن اليوسفية، تحقيق: جمال الدين الشيال، الطبعة الأولى ١٩٦٤م. (النوادر السلطانية).
- ابن العديم (المولى الصاحب كمال الدين أبى القاسم عمر بن أحمد بن هبة الله بن العديم) ٥٨٨-٦٦٠هـ. زبدة الحلب فى تاريخ حلب، المعهد الفرنسى بدمشق للدراسات العربية، بدون تاريخ، ج٣، ٥٥٩-٦٤١هـ، (زبدة الحلب).
- ابن العبرى، تاريخ مختصر الدول، تحقيق أنطوان صالحانى اليسوعى، المطبعة الكاثوليكية، بيروت، ١٩٥٨م.
- ابن القلانس (أبى يعلى حمزة بن القلانس). ذيل تاريخ دمشق، بيروت، مطبعة الآباء اليسوعيين، ١٩٠٨م.
- ابن منظور «جمال الدين محمد بن مكرم» ت: ٧١١هـ/ ١٣١١م. لسان العرب، طبعة مصورة عن طبعة بولاق.
- ابن هشام (أبو محمد عبدالملك بن هشام المعافرى)، السيرة النبوية، تحقيق/ محمد فهمى السرجانى، دار التوفيق للطباعة بالأزهر، ج٤، القاهرة بدون تاريخ.
- ابن واصل «جمال الدين محمد بن سالم» ت: ٦٩٧هـ/ ١٢٩٧م. مفرج الكروب فى أخبار بنى أيوب، تحقيق: ج ١-٣: جمال الدين الشيال، القاهرة ١٩٥٣-١٩٦٠م، ج٤: حسنين محمد ربيع، القاهرة، ١٩٧٢م. (مفرج الكروب).
- أبو شامة «شهامة الدين أبى محمد عبدالرحمن المقدسى» ت: ٦٦٥هـ/ ١٢٦٨م. كتاب الروضتين فى أخبار الدولتين (النورية والصلاحية) مراجعة : محمد مصطفى زيادة، جـ١، ق٢، القاهرة ١٩٦٢م. (الروضتان).
- الاصطخرى (أبو إسحق إبراهيم بن محمد الفارسى الاصطخرى). المسالك والممالك، وزارة الثقافة والإرشاد القومى، ١٩٦١م. (المسالك والممالك).

- الحنبلى «أبو البركات عز الدين أحمد بن إبراهيم بن نصر الله العسقلانى المصرى» ت ٨٧٦هـ/ ١٤٧١م. شفاء القلوب فى مناقب بنى أيوب، تحقيق/ فاطمة رشيد، دار الحرية، بغداد، ١٣٩٩هـ/ ١٩٧٨م.
- العمرى «شهاب الدين أحمد بن يحيى بن فضل الله» ت: ٧٤٩هـ/ ١٣٤٩م. مسالك الأبصار فى ممالك الأمصار، ممالك مصر والشام، والحجاز، واليمن، تحقيق/ أيمن فؤاد سيد، المعهد العلمى الفرنسى للآثار الشرقية بالقاهرة، ١٤٠٦هـ/ ١٩٨٥م. (مسالك الأبصار).
- القلقشندى «أبى العباس أحمد بن على بن أحمد» ت: ٨٢١هـ/ ١٤١٨م، صبح الأعشى فى صناعة الإنشا، الطبعة الثانية، طبعة مصورة عن دار الكتب المصرية، ١٣٤٦هـ/ ١٩٢٨م. (صبح الأعشى).
- المقريزى «تقى الدين أحمد بن على بن أحمد» ت: ٨٤٥هـ/ ١٤٢١م.
- المواعظ والاعتبار بذكر الخطط والآثار «الخطط المقريزية»، جزءان، طبعة بولاق، بدون تاريخ. (الخطط)
- ياقوت الحموى، معجم البلدان، مج ٢، بيروت، ١٩٨٤م.

ثالثاً: المراجع:

- إبراهيم جمعة، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى مع دراسة مقارنة لهذه الكتابات فى بقاع أخرى من العالم الإسلامى، القاهرة، ١٩٦٩م.
- إبراهيم جمعة، دراسة فى تطور الكتابات الكوفية على الأحجار فى مصر فى القرون الخمسة الأولى للهجرة، دار الفكر العربى، القاهرة، ١٩٦٩م. (دراسة فى تطور الكتابات).
- أحمد بدوى، الحياة الأدبية فى عصر الحروب الصليبية بمصر والشام، دار النهضة بمصر، ١٩٧٩م. (الحياة الأدبية).
- أحمد فكرى، مساجد القاهرة ومدارسها، المدخل، دار المعارف بمصر، ١٩٦١م.
- أبو الحمد فرغلى، التصوير الإسلامى، الدار المصرية اللبنانية، ١٩٩١م.
- أبو صالح الألفى، الفن الإسلامى أصوله - فلسفته - مدارسه، دار المعارف، الطبعة الثانية، ١٩٧٤م.
- إحسان هنيدى. الحياة العسكرية عند العرب، دمشق، ١٩٦٢م.

- أحمد إسماعيل : تاريخ بلاد الشام فى العصر العباسى، دمشق، ١٩٨٣م.
- أحمد عبدالرازق، الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، دار الفكر العربى، ١٩٩٠. (الحضارة).
- الحضارة الإسلامية فى العصور الوسطى، «العلوم العقلية»، الفكر العربى، ١٩٩١م (الحضارة).
- السيد طه السيد أبو سديرة، الحرف والصناعات فى مصر الإسلامية منذ الفتح العربى حتى نهاية العصر الفاطمى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٩١م. (الحرف والصناعات).
- الباز العرينى : مصر فى عصر الأيوبيين، القاهرة، ١٩٦٠م.
- ثروت عكاشة ، فن الواسطى من خلال مقامات الحريرى، دار المعارف بمصر، ١٩٧٤م. (فن الواسطى).
- حسن الباشا، الألقاب الإسلامية فى التاريخ والوثائق والآثار، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٥٧م. (الألقاب).
- الفنون الإسلامية والوظائف، ج٣، دار النهضة العربية، ١٩٦٦م. (الفنون والوظائف).
- التصوير الإسلامى فى العصور الوسطى، دار النهضة العربية، ١٩٧٨م. (التصوير الإسلامى).
- حسن عبدالوهاب، تاريخ المساجد الأثرية، مكتبة الدار العربية للكتاب، جزءان، الطبعة الأولى، ١٩٤٦م. الطبعة الثانية، ١٩٩٣م.
- حسنى محمد نويصر، الآثار الإسلامية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٩٦.
- العمارة الإسلامية فى مصر عصر الأيوبيين والمماليك، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٦م.
- حسين مؤنس، أطلس تاريخ الإسلام، الزهراء للإعلام العربى، القاهرة، ١٩٨٧م. (أطلس).
- ديماند، الفنون الإسلامية، ترجمة : أحمد محمد عيسى، دار المعارف، ١٩٨٢م.
- زكى حسن، كنوز الفاطميين، القاهرة، ١٩٣٧م. (كنوز الفاطميين).
- الفنون الإيرانية فى العصور الإسلامية، القاهرة، ١٩٤٦م. (الفنون الإيرانية).
- فنون الإسلام، مكتبة النهضة، الطبعة الأولى، القاهرة، ١٩٤٨. (فنون الإسلام).
- الفن الإسلامى فى مصر، الهيئة المصرية للكتاب، ط٢، ١٩٩٤م.
- أطلس الفنون الزخرفية والتصاوير الإسلامية.

- زامباور، معجم الأنساب والأسرات الحاكمة فى التاريخ الإسلامى، دار الرائد العربى، بيروت، ١٤٠٠هـ/ ١٩٨٠م.
- سعاد محمد ماهر، كتاب الفنون الإسلامية، القاهرة، ١٩٨٦م.
- ــــــــــ، الفنون الزخرفية، دراسات فى الحضارة الإسلامية، مج١، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٥م.
- ــــــــــ، مساجد مصر وأوليائها الصالحون، ج٢، المجلس الأعلى للشئون الإسلامية، ١٩٧٦م.
- سعيد عبدالفتاح عاشور، الحركة الصليبية، جزءان، القاهرة، الطبعة الأولى، ١٩٦٣م.
- الأيوبيون والمماليك فى مصر والشام، دار النهضة العربية، ١٩٩٠م.
- سعيد الديوه جى، أعلام الصناع المواصلة، الموصل، ١٩٧٠م.
- سوادى عبد محمد الرويشيرى، إمارة الموصل فى عهد بدر الدين لؤلؤ، بغداد، ١٩٧١. (إمارة الموصل).
- السيد عبدالعزيز سالم، تاريخ المسلمين وآثارهم فى الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٦١م.
- ــــــــــ، المساجد والقصور فى الأندلس، مؤسسة شباب الجامعة، ١٩٨٦م.
- صلاح حسين العبيدى، التحف المعدنية الموصلية فى العصر العباسى، مطبعة المعارف، بغداد، ١٩٧٠م. (التحف المعدنية).
- ظافر القاسمى، الحياة الاجتماعية عند العرب، دار النفائس ببيروت، الطبعة الأولى، ١٩٨١م.
- عاصم محمد رزق، مراكز الصناعة فى مصر الإسلامية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٩م. (مراكز الصناعة).
- ــــــــــ، خانقاوات الصوفية فى مصر فى العصرين الأيوبى والمملوكى، مكتبة مدبولى، القاهرة، ١٩٩٧م.
- عبدالرحمن زكى، الأعلام وشارات الملك فى وادى النيل، دار المعارف، بدون تاريخ.
- عبدالرحمن فهمى، النقود العربية ماضيها وحاضرها، المكتبة الثقافية، العدد ١٠٣، المؤسسة المصرية العامة للتأليف والترجمة والطباعة والنشر، القاهرة ١٩٦٤م.

- ـــــــــــ، النسيج، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- ـــــــــــ، شجرة الدر، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- ـــــــــــ، قلعة الجبل، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- عبدالرؤوف على يوسف، الخزف، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- ـــــــــــ، الخشب والعاج، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠.
- ـــــــــــ، النحت، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- عبدالعزيز صالح، التربية والتعليم فى مصر القديمة، القاهرة، ١٩٦٦م.
- عبدالعزيز صلاح، الرياضة عبر العصور تاريخها وآثارها، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٨م.
- ـــــــــــ، الفنون الإسلامية فى العصر الأيوبى، جـ١، مركز الكتاب للنشر، ١٩٩٩م.
- عبدالعزيز مرزوق، الفن الإسلامى فى العصر الأيوبى، ١٩٦٣م.
- ـــــــــــ، الفنون الزخرفية فى مصر قبل عصر الفاطميين، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٧٤م.
- ـــــــــــ، الفنون الزخرفية الإسلامية فى المغرب والأندلس.
- ـــــــــــ، الفنون الإسلامية فى العصر العثمانى، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٧م.
- عدنان محمد فايز الحارثى، عمران القاهرة وخططها فى عهد صلاح الدين الأيوبى، مكتبة زهراء الشرق، ١٩٩٩م.
- قاسم عبده قاسم، ماهية الحروب الصليبية، عالم المعرفة ١٤٩، الكويت، ١٩٩٠م.
- مايسة محمود داود، الكتابات العربية على الآثار الإسلامية من القرن الأول حتى أواخر القرن الثانى عشر للهجرة (٧-١٨م)، مكتبة النهضة المصرية، ١٩٩١م. (الكتابات العربية).
- محسن محمد حسين، الجيش الأيوبى فى عهد صلاح الدين الأيوبى، الطبعة الأولى، ١٩٨٦م. (الجيش الأيوبى).
- محمد محمد الكحلاوى، مساجد المغرب والأندلس فى عصر الموحدين، القاهرة، ١٩٩٩م.

- محمد مصطفى، الوحدة فى الفن الإسلامى، القاهرة، سنة ١٩٥٨ . (الوحدة).
- ناصر خسرو، القاهرة تاريخها وفنونها وآثارها، القاهرة، ١٩٧٠م.
- محمود إبراهيم حسين: أعلام المصورين المسلمين وأشهر أعمالهم الفنية، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٢.
- ————، الخزف الإسلامى فى مصر، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٤م.
- ————، موسوعة الفنانين المسلمين، جـ١، مكتبة نهضة الشرق، ١٩٨٦م.
- ————، الزخرفة الإسلامية الأرابيسك، القاهرة، ١٩٨٧م.
- ————، التصوير الإسلامى، دار الثقافة العربية، ١٩٨٩م.
- محمود محمد الحويرى، الأوضاع الحضارية فى بلاد الشام فى القرنين الثانى عشر والثالث عشر من الميلاد، دار المعارف، ١٩٧٩م. (الأوضاع الحضارية).
- مصطفى عبدالله شيحة، شواهد قبور إسلامية من جبانة صعدة، مكتبة مدبولى بالقاهرة، ١٩٨٨م.
- ————، دراسة زخرفية لسيف الوزير ناصر بالسودان وأربعة سيوف يمانية معاصرة، مكتبة الجامعة، للطباعة، ١٩٨٤م.
- ناجى زين الدين المصرف، بدائع الخط العربى، وزارة الإعلام، مديرية الثقافة العامة، السلسلة الفنية ١٩، بغداد، ١٩٧٢م.
- نورى الراوى، ملامح مدرسة بغداد لتصوير الكتاب، مطبعة تايمس، ١٩٧٢م.

المراجع الأجنبية المعربة:

- أونصال يوجل، السيوف الإسلامية وصنّاعها، ترجمة/ تحسين عمر طه أوغلى، الكوتى، ١٩٨٨م. (السيوف).
- أوقطاى أصلان آبا، الترك وعمائرهم، ترجمة/ أحمد محمد عيسى، استانبول، ١٩٨٧م.
- بروكلمان: تاريخ الشعوب الإسلامية، بيروت، ١٩٥٣م.
- ستيفن رنسمان، تاريخ الحروب الصليبية، ج٢، ترجمة: السيد الباز العرينى، ١٩٦٨م.
- وليم الصورى، الحروب الصليبية، ترجمة/ حسن حبشى، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩١م.
- ويستفلد. ف.، جدول السنين الهجرية بلياليها وشهورها بما يوافقها من السنين الميلادية بأيامها وشهورها، ترجمة/ عبدالمنعم ماجد، مكتبة الأنجلو المصرية، ١٩٨٠م.

- ميخائيل زابوروف، الصليبيون فى الشرق، دار التقدم موسكو، ١٩٨٦م.
- ناصر خسرو، سفر نامة، ترجمة/ يحيى الخشاب، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٩٣م.

رابعاً : الدوريات :

- أحمد عبدالرازق، الرنوك على عصر سلاطين المماليك، الجمعية التاريخية للدراسات التاريخية، مج ٢١، ١٩٧٤ . (الرنوك).
- ــــــــــــ، وسائل التسلية عند المسلمين، المجلد الأول فى دراسات الحضارة الإسلامية بمناسبة ق. ١٥، الهيئة العامة للكتاب المصرية ١٩٨٥م. (وسائل التسلية).
- حسن عبدالوهاب، أثر المرأة فى العمارة الإسلامية، مجلة كلية الهندسة، العدد ١١، نوفمبر ١٩٣٦م.
- ــــــــــــ، الآثار المنقولة والمنتحلة فى العمارة الإسلامية.
- حسين أمين، تبادل التأثيرات الحضارية بين مصر والعراق، مجلة كلية الآثار، الكتاب الذهبى، ج١، القاهرة، ١٩٧٨م.
- حسين رمضان، سيمرغ العنقاء فى الفن الإسلامى، مجلة كلية الآثار، العدد السادس، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٩٥م.
- عادل عبدالحافظ حمزة، حلب وجيرانها فى عهد ملوك بنى أيوب، التاريخ والمستقبل، مج١، العدد الثانى، ١٩٩١م.
- زكى حسن، حول وحدة الفن فى عصور التاريخ المصرى، مستخرج من مجلة كلية الآداب، العدد الثامن، مج الأول، مايو ١٩٤٦، مطبعة جامعة فؤاد الأول، ١٩٤٦م. (حول وحدة الفن).
- زهير زاهد، هلال ناجى، أرجوزة فى علم رسم الخط لصالح السعدى الموصلى ت: ١٢٤٥م، المورد مج ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦م.
- كوركيس عواد، الخط العربى فى آثار الدارسين قديماً وحديثاً، المورد مج ١٥، العدد٤، ١٩٨٦م.
- سعاد محمد حسن، دراسة أثرية فنية لشمعدان من البرونز بالمتحف القبطى من العصر السلجوقى، مجلة التاريخ والمستقبل، كلية الآداب، جامعة المنيا، المجلد الثانى، العدد الأول، ١٩٩٢م.

- سعاد ماهر، البيزرة فى التاريخ والآثار، مجلة الدارة، العدد الأول، السنة الثالثة، ربيع الأول ١٣٩٧هـ/ ١٩٧٧م. (البيزرة).
- ــــــــــ، السيف المنسوب إلى الرسول ﷺ والموجود مع مخلفات الرسول بمشهد الإمام الحسين رضوان الله عليه بالقاهرة، مجلة كلية الآثار، العدد ١، ١٩٧٥م.
- السيد عبدالعزيز سالم، بعض التأثيرات الأندلسية فى العمارة المصرية الإسلامية، بحوث إسلامية فى التاريخ والحضارة والآثار، ق٢، دار الغرب الإسلامى، بيروت، ١٩٩٢م.
- شاكر حسن السعيد، الخط العربى جمالياً وحضارياً، المورد، دار الشئون الثقافية العامة، مجلد ١٥. عدد ٤، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.
- صلاح الدين البحيرى، نص هام عن أحوال دار الطراز المصرية فى أوائل عصر الدولة الأيوبية، المجلة العربية للعلوم الإنسانية، تصدر عن جامعة الكويت، العدد الثالث عشر، المتجلد الرابع ١٩٨٤م.
- ــــــــــ، المخابرات الإسلامية فى مواجهة الصليبيين، مجلة كلية الآثار، العدد الثالث، مطبعة جامعة القاهرة، ١٩٨٩م.
- مايسة داود، الرنوك الإسلامية، مجلة الدار، العدد الثالث، السنة الرابعة، ربيع الآخر ١٤٠٢هـ/ فبراير ١٩٨٢م.
- محمد محمد الكحلاوى، ثريات من النواقيس فى جامعة القيرويين بمدينة فاس، مجلة الدارة، العدد الرابع، الرياض، السنة السابعة عشر، رجب، شعبان، رمضان، ١٤١٢هـ.
- محمد مصطفى، مناظر دينية على التحف الإسلامية، مجلة (المجلة) العدد ٤٨، السنة الرابعة ديسمبر ١٩٦٠م.
- ناهض عبدالرازق دفتر، تطور الخط العربى على المسكوكات العربية حتى نهاية العصر العباسى، المورد، دار الشئون الثقافية العامة، مجلد ١٥، عدد ٤، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.
- نبيل محمد عبدالعزيز، نشر وتحقيق مخطوط «نهاية السؤال والأمنية فى تعلم الفروسية فى أواخر عصر المماليك الجراكسة، أبحاث الندوة الدولية لتاريخ القاهرة، ١٩٦٦م، ج٣، مطبعة دار الكتب الحديثة، ١٩٧١م.

- يوسف ذنون، قديم وجديد فى أصل الخط العربى وتطوره فى عصوره المختلفة، المورد، دار شئون الثقافة العامة، مجلد ١٥، عدد ٤، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.
- ـــــــ، النسخ والثلث، المورد، دار شئون الثقافة العامة، مجلد ١٥، عدد ٤، ١٤٠٧هـ/ ١٩٨٦م.
- هلال ناجى، منهاج الإصابة فى معرفة الخطوط وآلات الكتابة، صنفه: محمد أحمد الزفتاوى ت: ٧٥٠-٨٠٦هـ، المورد، مج ١٥، العدد الرابع، ١٩٨٦م.
- ـــــــ، بضاعة المجود فى الخط وأصوله، للشيخ محمد بن الحسن السيخاوى ت: ٨٤٦هـ، المورد مج ١٥، العدد ٤، ١٩٨٦م.
- ـــــــ، شرح المنظومة المستطابة فى علم الكتابة، لعلى بن هلال الشهير بابن البواب، المورد ١٥، العدد ٤، ١٩٨٤م.

خامساً: الرسائل العلمية:

- أبو الحمد فرغلى : تصاوير المخطوطات فى عصر الأيوبيين، ماجستير، مخطوطة غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨١م.
- زبيدة محمد عطا، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، مخطوطة غير منشورة كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.
- عبدالناصر محمد حسن، الزخارف على الفنون التطبيقية والعمائر الأيوبية بالقاهرة، ماجستير غير منشور، كلية الآداب - جامعة جنوب الوادى، ١٩٩٥م.
- سهام محمد المهدى، تجليد الكتب فى مصر فى العصر المملوكى، رسالة ماجستير مخطوطة، كلية الآداب - جامعة القاهرة، ١٩٧٢م.
- صلاح أحمد البهنسى، مناظر الطرب فى التصوير الإيرانى فى العصرين التيمورى والصفوى، ماجستير، مخطوط، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٨٨م.
- محمد مؤنس أحمد عوض، التنظيمات الدينية الإسلامية والمسيحية فى بلاد الشام فى عصر الحروب الصليبية، ماجستير، مخطوطة غير منشورة كلية الآداب، جامعة القاهرة، ١٩٨٤م.

- محمود إبراهيم حسين، التصوير الإسلامى فى العصر الفاطمى على الورق والجدران والخزف والعاج، ماجستير، ١٩٧٥م.
- منى بدر، أثر الفن السلجوقى على الحضارة والفن فى العصرين الأيوبى والمملوكى فى مصر، دكتوراه مخطوطة، غير منشورة، كلية الآثار، جامعة القاهرة، ١٩٩٥م.

المراجع الأجنبية

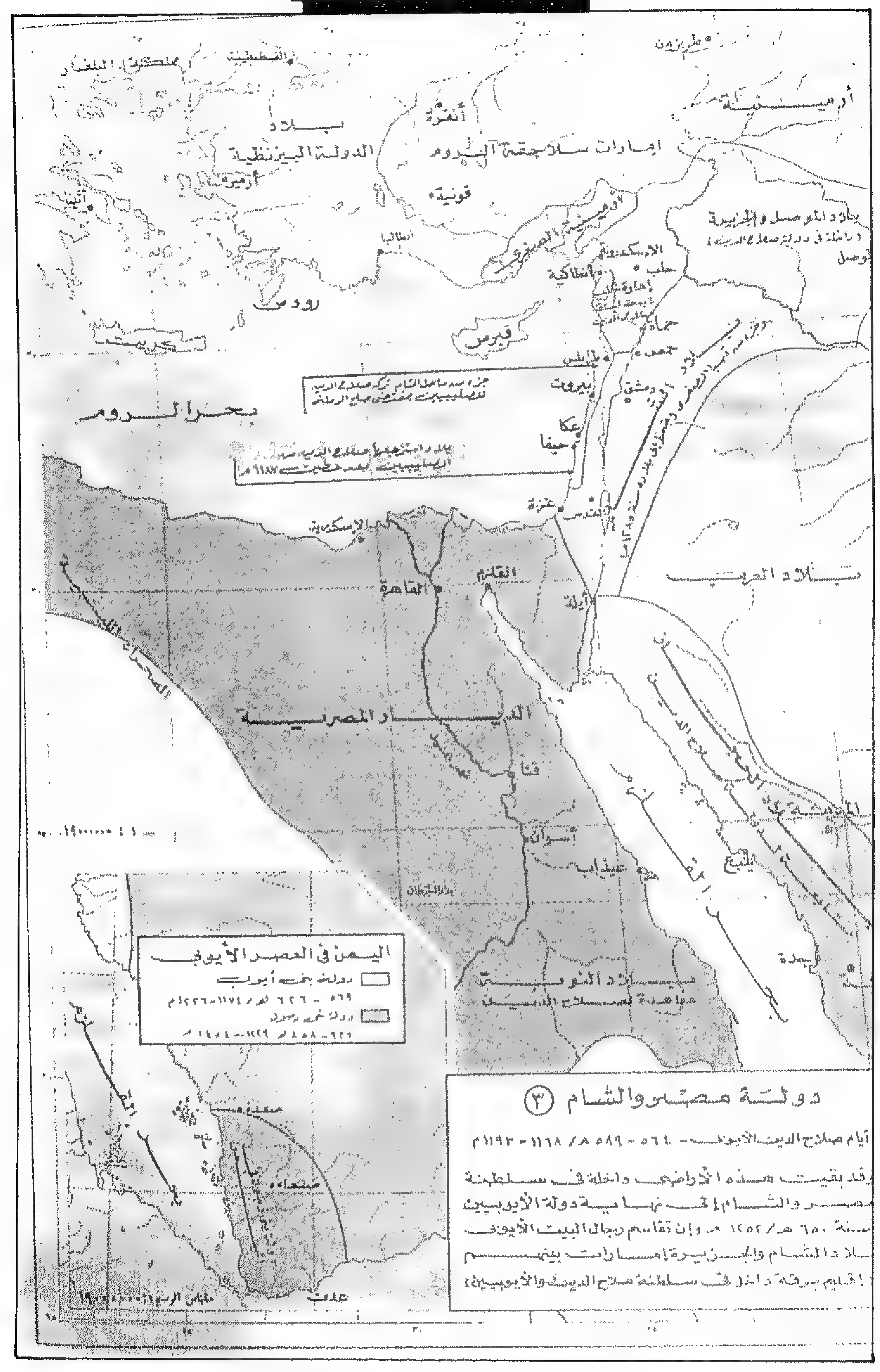
- Abd Ar-Raziq A., La chasse au Faucon d'aprés des Ceramiques du Musée du Caire, Annales Islamologique, IX, Le Caire, 1970.pp. 109 - 121.
- La chasse au Guépard d'après les sources Arabes et le Oeuvres d'Art Musulman, Arabica,XX, 1973, pp.11- 24 .
- Deux jeux sportifs en Egypte au temps des Mamluks, Annales Islamologique, XII,1974,pp.95 - 130 . (Deux jeux).
- Arabesques et Jardins de paradis, Collections françaises d'art islamique, Musée du Louvre, Paris, 1989-15 Janvier, 16 Octobre, 1990.
-Arts de l'Islam des origines, A1700 Dans les collections publiques Françaises, 1971.
-Atil Esin, Art Islamique et mécénat (Trésor d'art du Koweit), Paris,1992.
-Atil Esin, and Chase, W.T.,Islamic Metalwork in the Freer Gallery of art, Washington,1985 .
-Atil Esin, Art of the world, Washington, 1972 .
-Baer, Eva, Ayyubid Metalwork with Christian Images, New York, 1989.
- The ruler in cosmic setting : a Note on Medieval Islamic Iconography, Essays in Islamic Art & architecture in honor of R. Otto-Dom . Damesh van, 1981.
- Balog Paul, The Coinage of the Ayyubids, London, 1980.
-Berchem, Max Van, Notes d'archéologie Arabe, étude sur les cuivres Damasquinés et les verres émailés, Journal Asiatique, Tome III, 1904.
- Blair Sheila S., Artists and Patronage in Late Fourteenth-century Iran in the light of two catalogues of Islamic metalwork, Bull., SOAS, XLVIII, 1985.
- Combe, E., J., Sauvaget, G. Wiet, Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe, Caire, IFAO,XI, 1941-1941.
- Contenau,G. Les nouvelles salles d'art Musulman au Musée du Louvre, Syria 4, 1923.

- Dimand,M.S., A Handbook of Muhammadan Art, Newyork,1947.
- Ettinghausen, Richard, Originality and Conformity in Islamic Art, Islamic Art and Archaeology Collected Papers, Berlin, 1984.
- The Flowering of Seljuq art, Metropolitan Museum Journal, 1970 .
- The unicorn, studies in muslim iconography, vol. I, N° . 3, Washington, 1950 .
- Notes on the lusterware of Spain,ARS Orientalis, Vol. I, 1954 .
- Gabriel-Rousseau, L' art décoratif musulman, Paris,1934.
- Grabar, Oleg,Les arts mineurs de l'Orient musulman à partir du milieu du XII siècle, Studies in Medieval Islamic Art, London, 1976.
- The illustrated Maqamat of the thirteenth century, Studies in Medieval Islamic Art, London, 1976.
- La formation de l'art islamique, traduit : Yves thoraval Yale Uni; Press, 1973 .
- Grohmann Adolf, The Origin and Early Development Floriated Kufic, ARS Orientalis, Vol. II, 1957 .
- Hayward Gallery, The Arts of Islam, 1976.
- Henri Munier et Wiet, G.,L'Égypte Byzantine et Musulmane, II, IFAO, 1932.
- Hoffman Eva R., The Author Portrait in Thirteenth - century Arabic Manuscripts, Muqarnas, Vol. 10, Leiben, 1993.
- Kühnel, Ernst, The Minor Arts of Islam, New york .
- Islamic art & architecture, London,1966.
- Islamische Schriftkunst, Berlin, 1942.
- Miniaturmlerel im Islamischen Orient,Berlin, 1923.
- The Arabesque meaning and transformation of an ornament, translated by : Ettinghausen,R.,New york, 1949 .
- Lane-Poole, Stanley, The Art of the Saracens in Egypt, London,1888.
- L'Islam dans les collections nationles,2 Mai -22 Août, 1977.
Mayer, L.A.,

- Migeon,Gaston, Mannuel d'art musulman, Paris, 1927 .
- Musée du Louvre l'orient musulman, étittons Albert Morancé.
- Mostafa, Mohamed, The Museum of Islamic Art, a short juide, Egypte,1979.

- Musée Benaki Athènes, Guide, Athènes, 1936.
- Musées royaux d'art, Islamiques et d'histoire, métaux, bruxelles,1978.
- Museum fur Islaiche, Kunst Berlin katalog, 1979.
- Nhitti, philip K., History of Syria, London, 1951.
- Pope, Arthur Upham, Masterpieces of Persian art, 1945 .
- Ranee A., Katzenstein, Glenn D.Lowry, Chistian themes en thirteenth - century islamic metalwork, Muqarnas, London,1983.
- Rehatsek,E., Magic. Journal Bombay, Royal Asiatic Society,XIV,1879.
- Rice D.S., The seasons and the labars of the months in islamic art, ARS Orentalis,VOL;1, 1654.
- The Aghani Miniatures and Religious Painting in Islam, Burlington Magazine, vol.95, April 1953 .
- Sédillot, L. Am,-The Unity of Islamic Art, Riyadh, Saudi Arabia,1405 AH /1985AD.
- Wiet, Gaston, Répertoire chronologique d'épigraphie Arabe,IFAO,X, Le Caire,1939..
- Catalogue Général du musée Arabe du caire (LeCaire),1932.
- Inscription mobilières de L'Égypte Musulmane, Journal Asiatique, CCXLVI,1958.
- Les inscriptions de Saladin,Syria,Revue d'Art Oriental et d'Archéologie, tome III,Paris, 1922.
- L'épigraphie arabe de l'exposition d'art persan du Caire,Mémoire a l'Institut d'Egypte,Le Caire,1935.
- Wenley, A. G.,(by Grace D. Guest, Ettinghausen R.) The iconagrphy of a kashan luster plate, ARS Orientalis, Vol.4,1961 .
- Zaky, A.Rahman, Important Swords in the Museum of Islamic Art in Cairo, Vaabenhistoriske Aarboger XIII, 1966.
- Zaky Pacha, Ahmed, Coupe magique dédiée à Salah ad-din (Saladin), Bulletin de l'Institut Egyptien, le Caire, tome, X,1916.

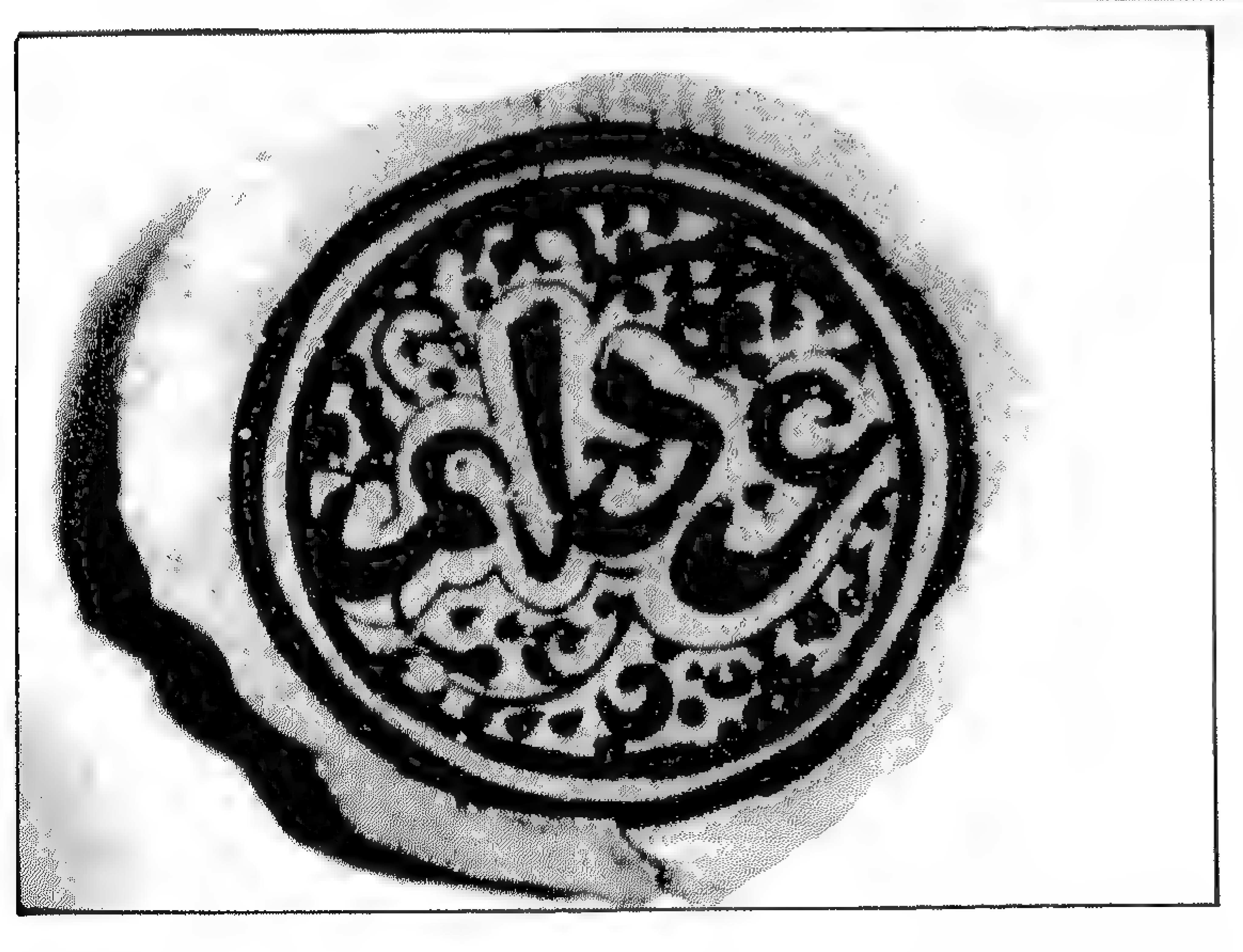
ثانياً : اللوحات



لوحة (١) حدود الدولة الأيوبية



لوحة (٢)
الخزف المرسوم تحت الطلاء المعروف باسم الخزف الأيوبى أو الخزف دقيق الصنع



لوحة (٣)
عبارة عز دائم بالخط النسخ الأيوبى على الخزف الأيوبى



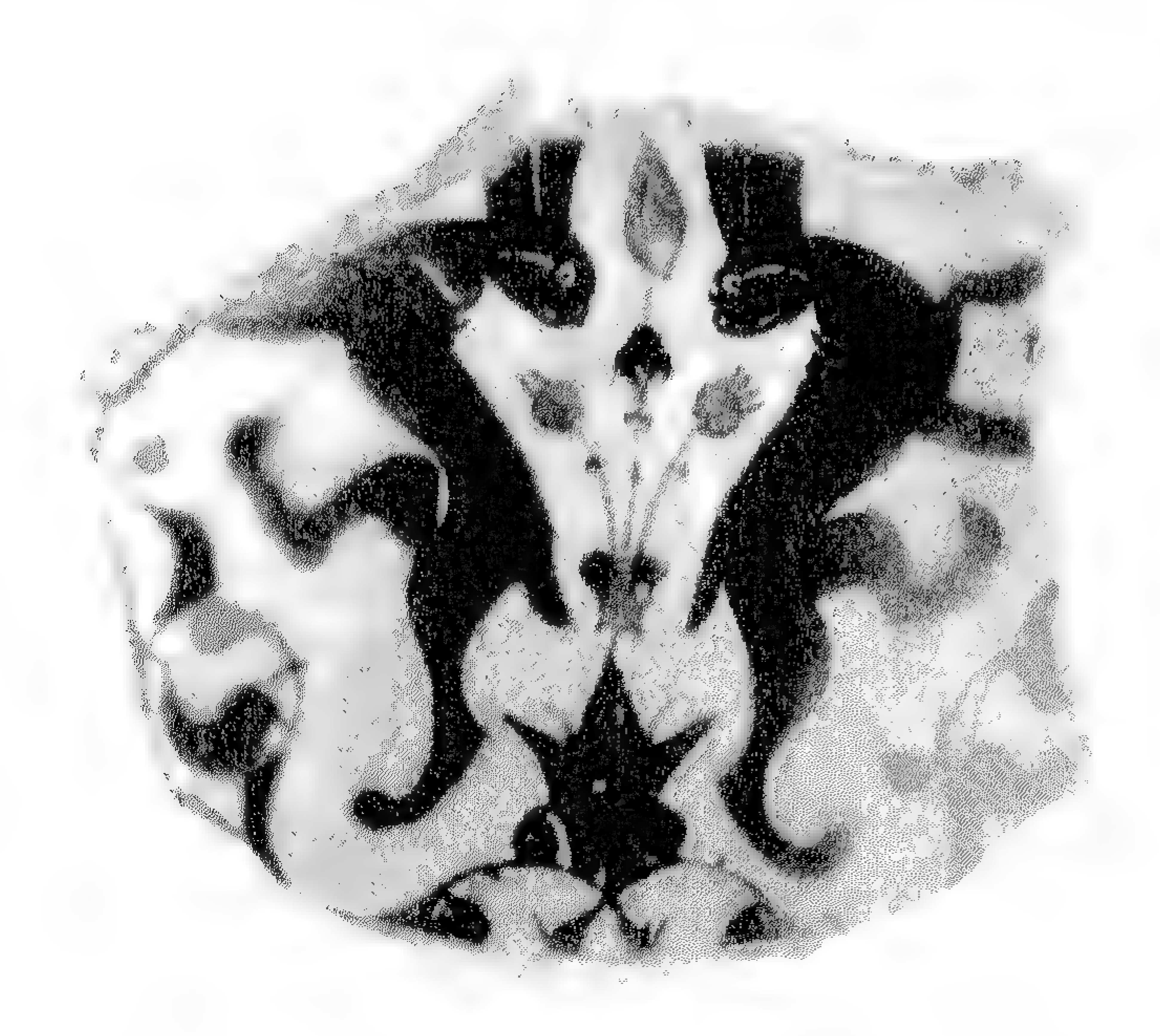
لوحة (٤)
منظر يمثل السيدة العذراء تسند السيد المسيح على الخزف الأيوبى



لوحة (٥)
بقية المنظر السابق من متحف بناكى بأثينا



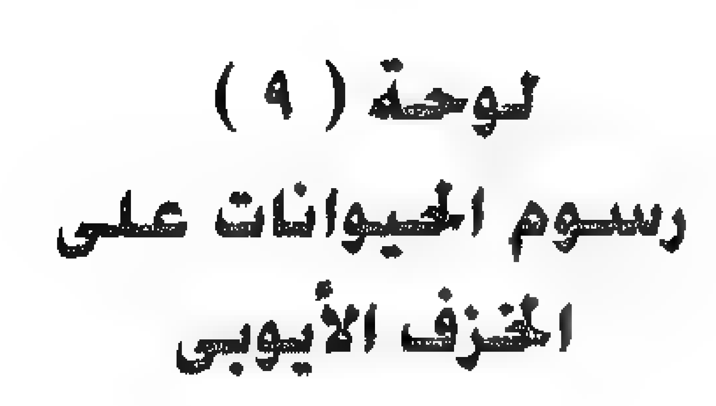
لوحة (٦)
رسم حيوان بطريقة اصطلاحية على الخزف الأيوبى



لوحة (٧)
رسم حيوانين
متدابرين بينهما فرع
نباتى على الخزف
الأيوبى



لوحة (٨)
رسوم الطيور
على الخزف الأيوبى



لوحة (٩)
رسوم الحيوانات على
الخزف الأيوبى

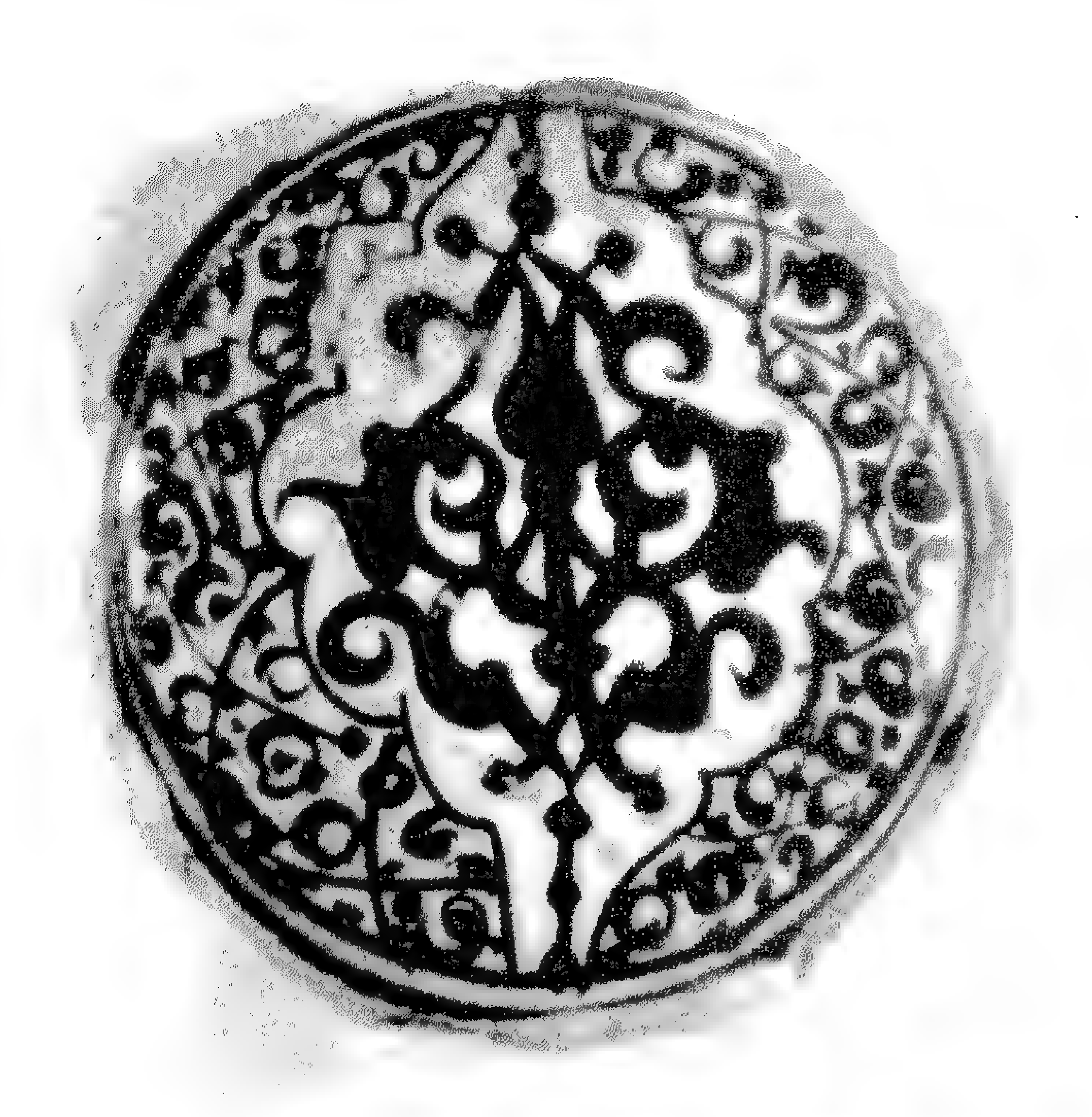




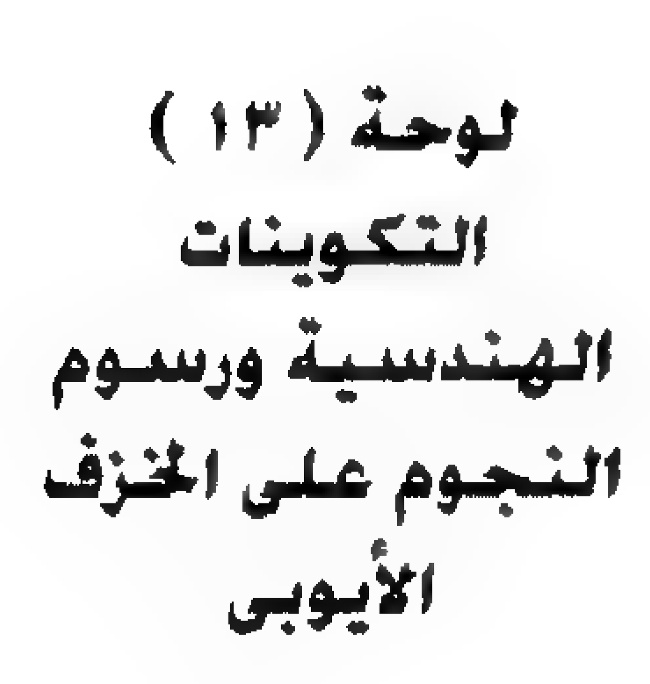
لوحة (١٠)
الخط الكوفى على الخزف فى العصر الأيوبى



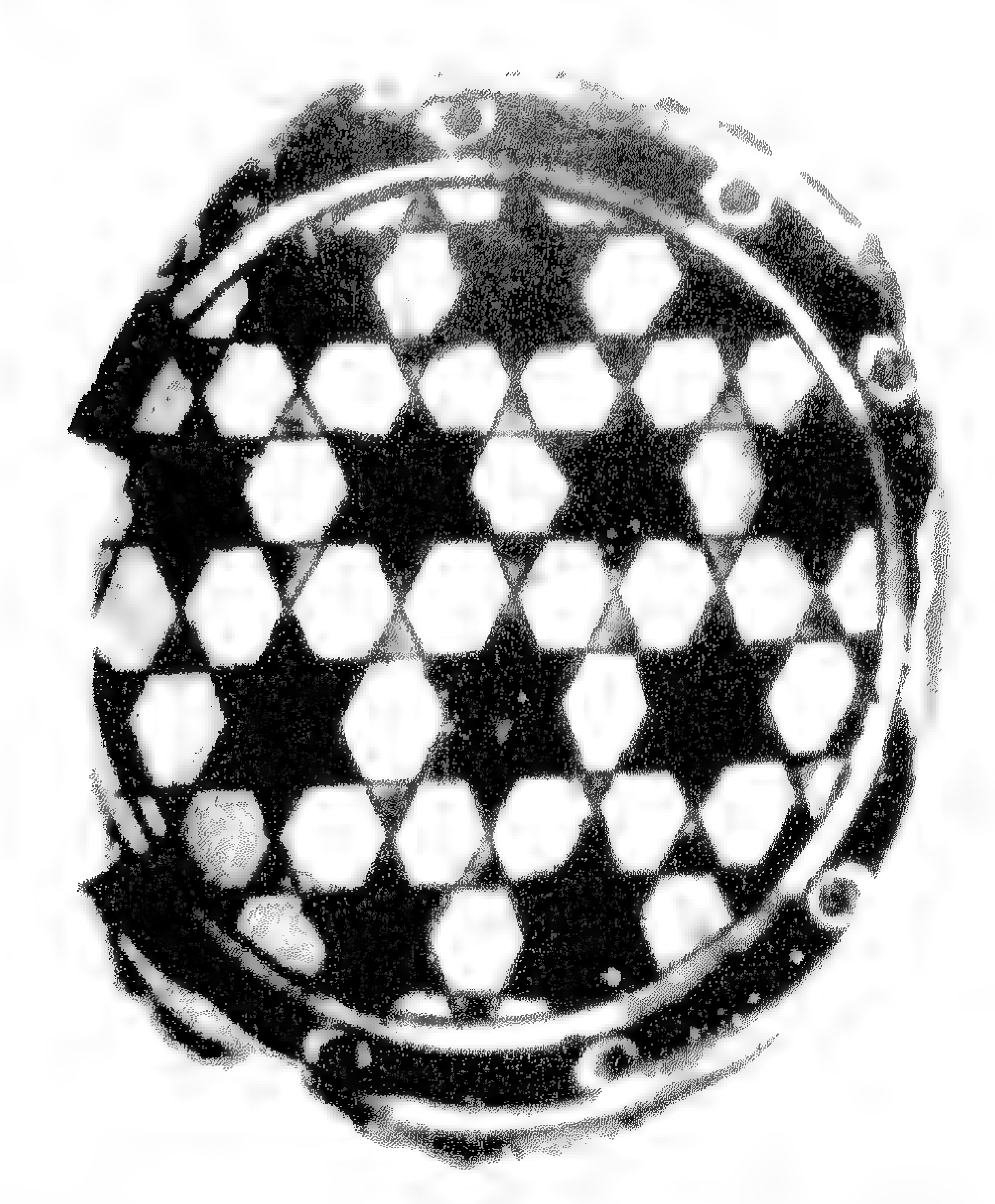
لوحة (١١)
الخط النسخى على الخزف فى العصر الأيوبى

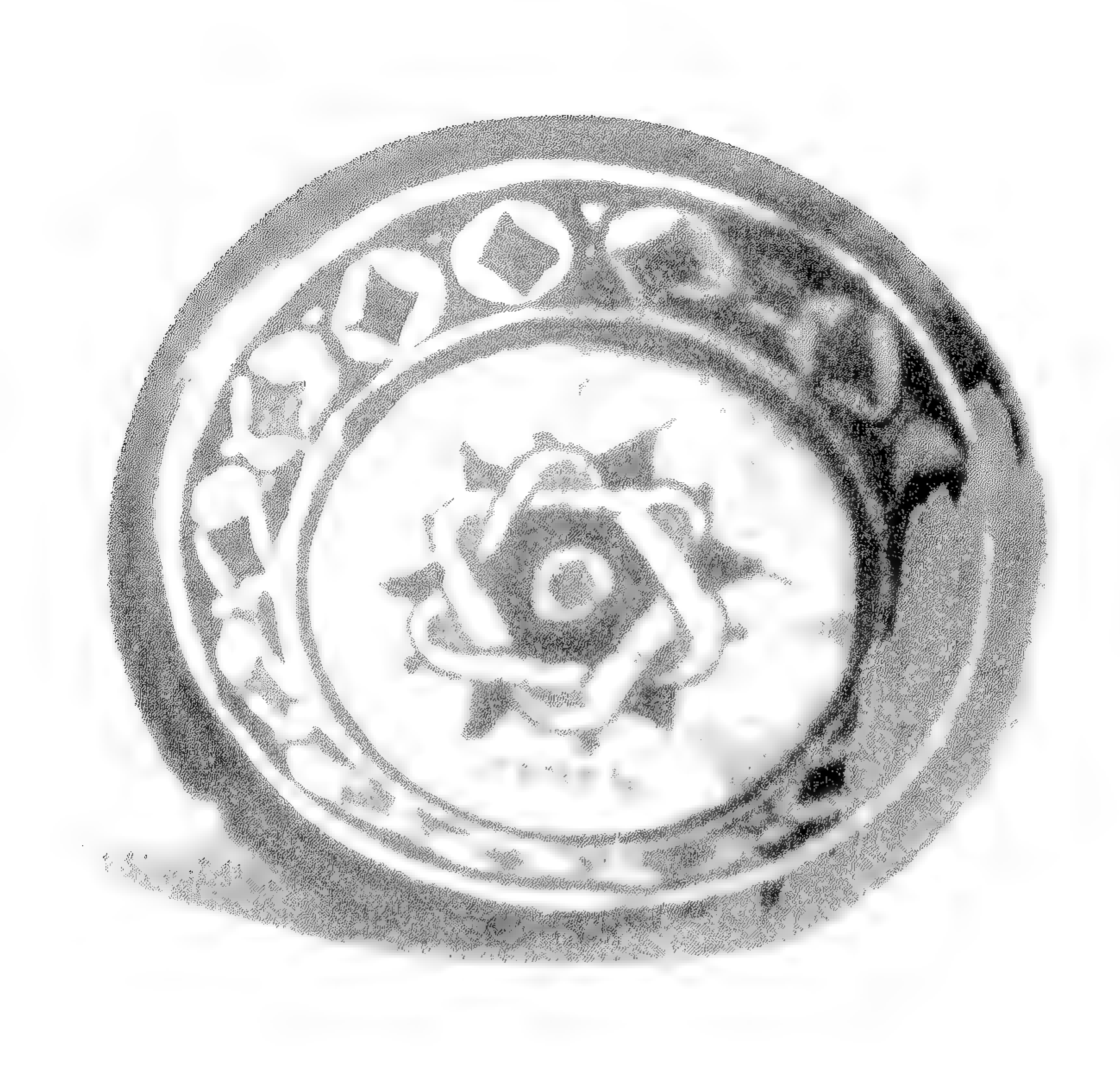


لوحة (١٢)
التكوينات النباتية
على الخزف الأيوبى

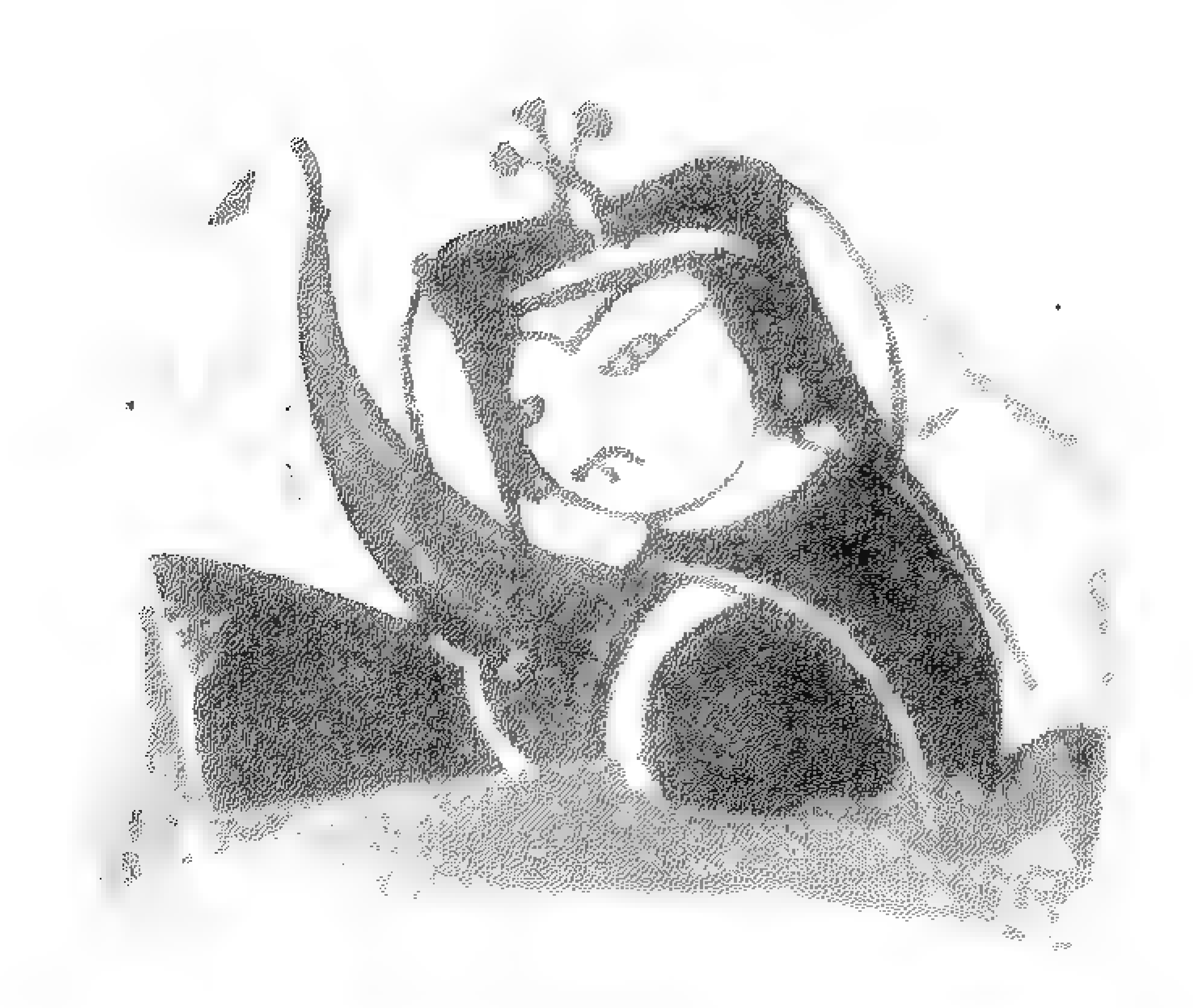


لوحة (١٣)
التكوينات
الهندسية ورسوم
النجوم على الخزف
الأيوبى

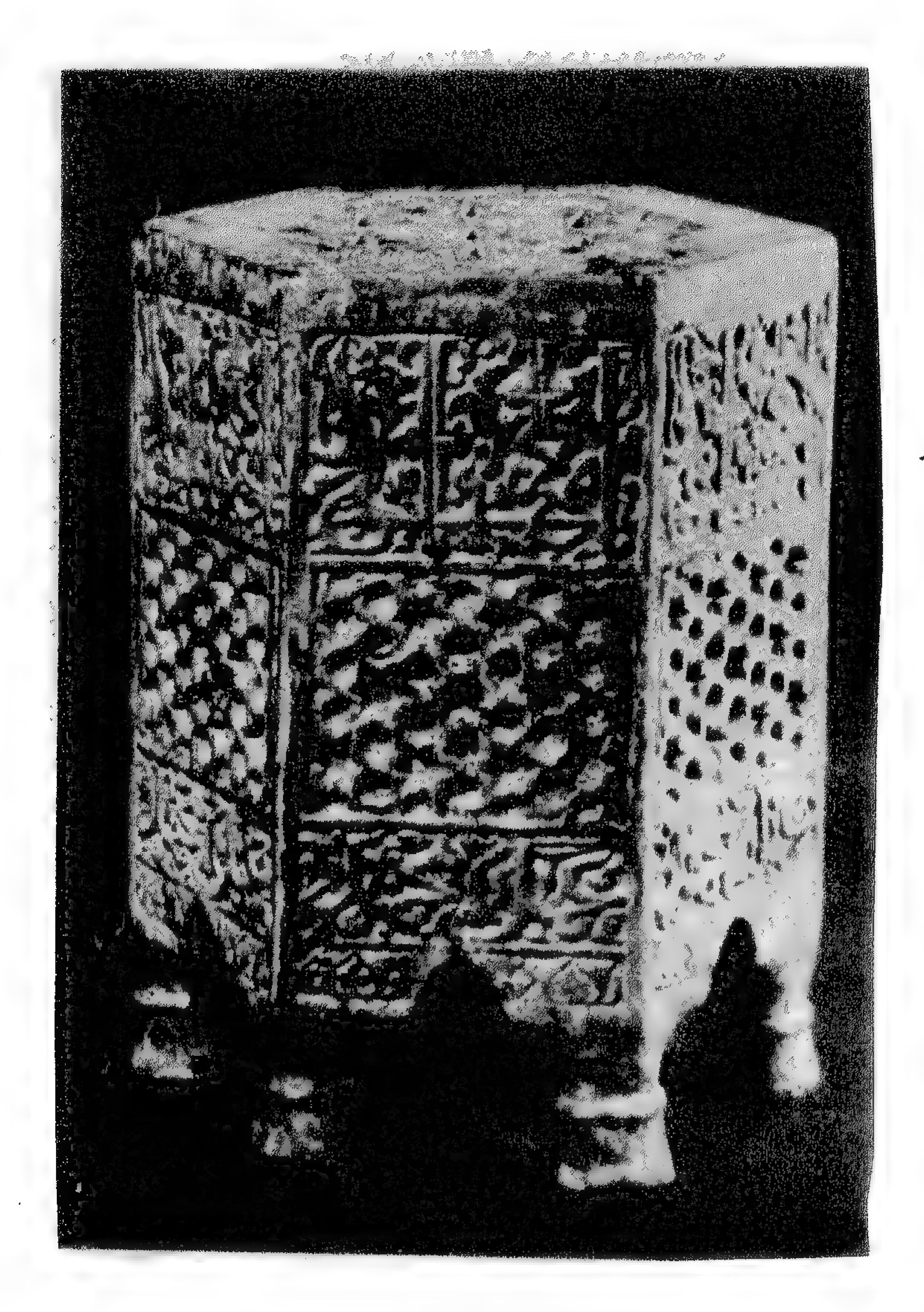




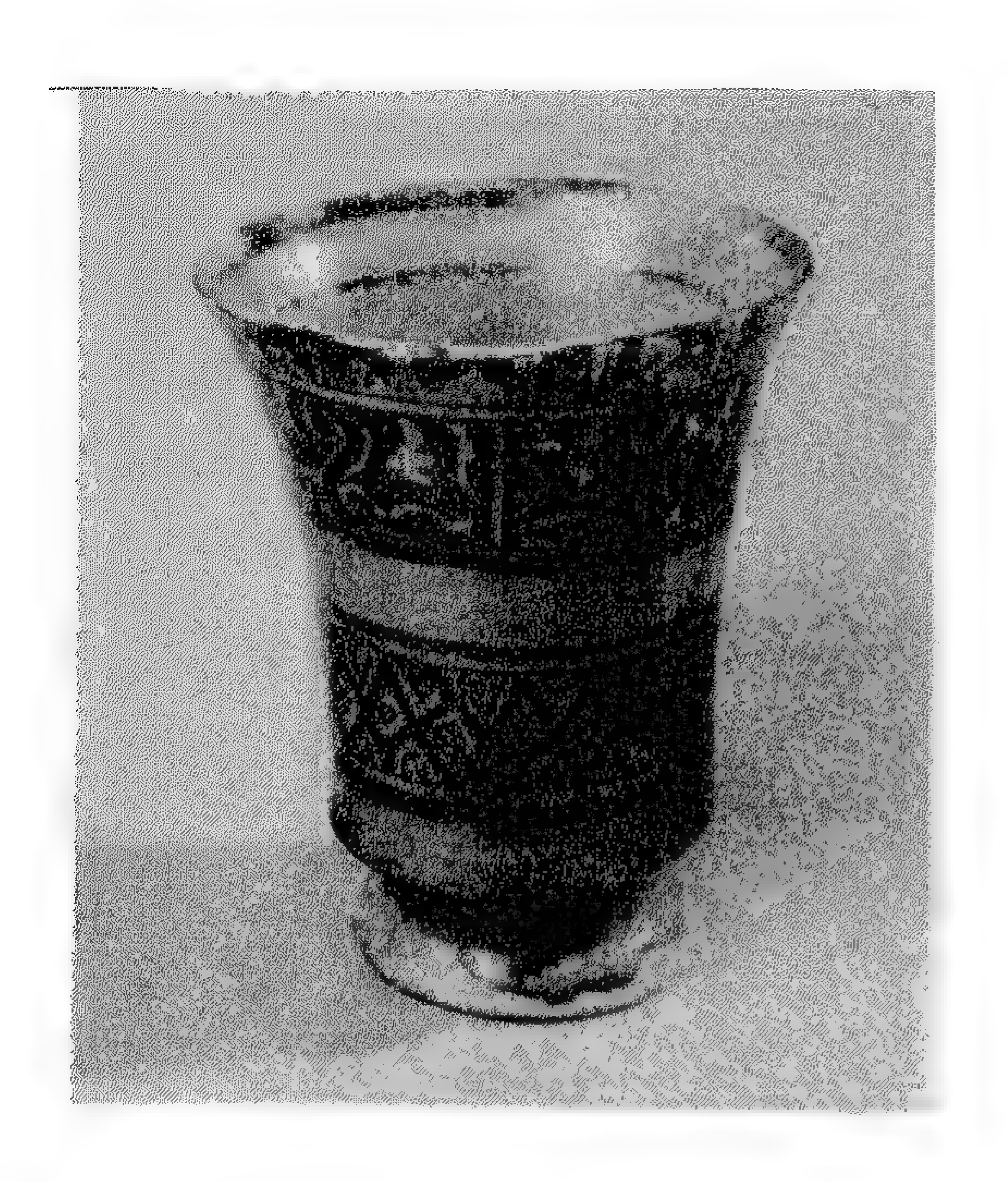
لوحة (١٤)
الرسوم الهندسية على الخزف الأيوبى



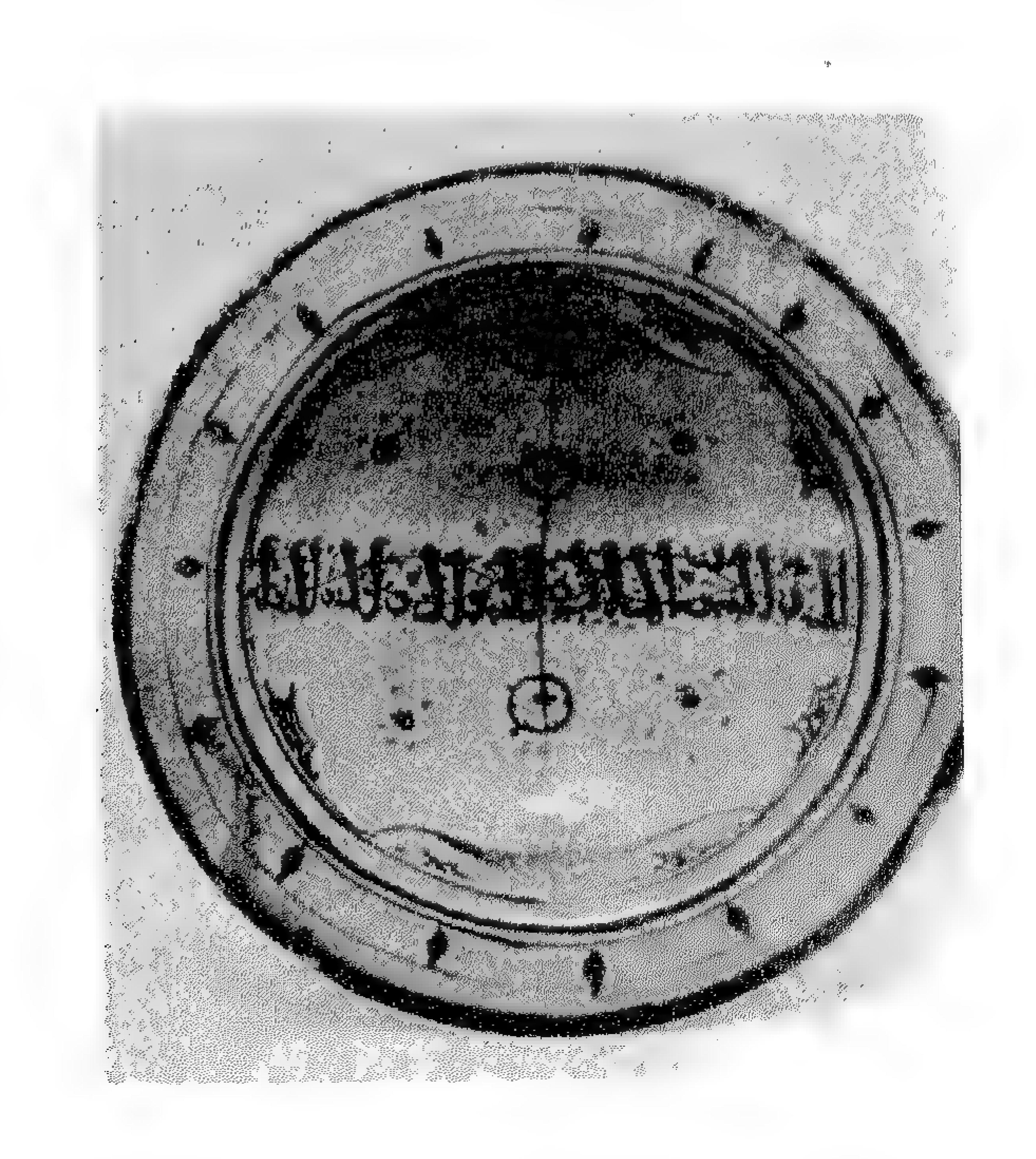
لوحة (١٥)
الكائنات الخرافية المجنحة على الخزف الأيوبى



لوحة (١٦ أ)
كرسي مثمن من خزف الرقة المرسوم تحت الطلاء
أواخر القرن ٦هـ/ ١٢م وبداية القرن ٧ هـ/ ١٣م



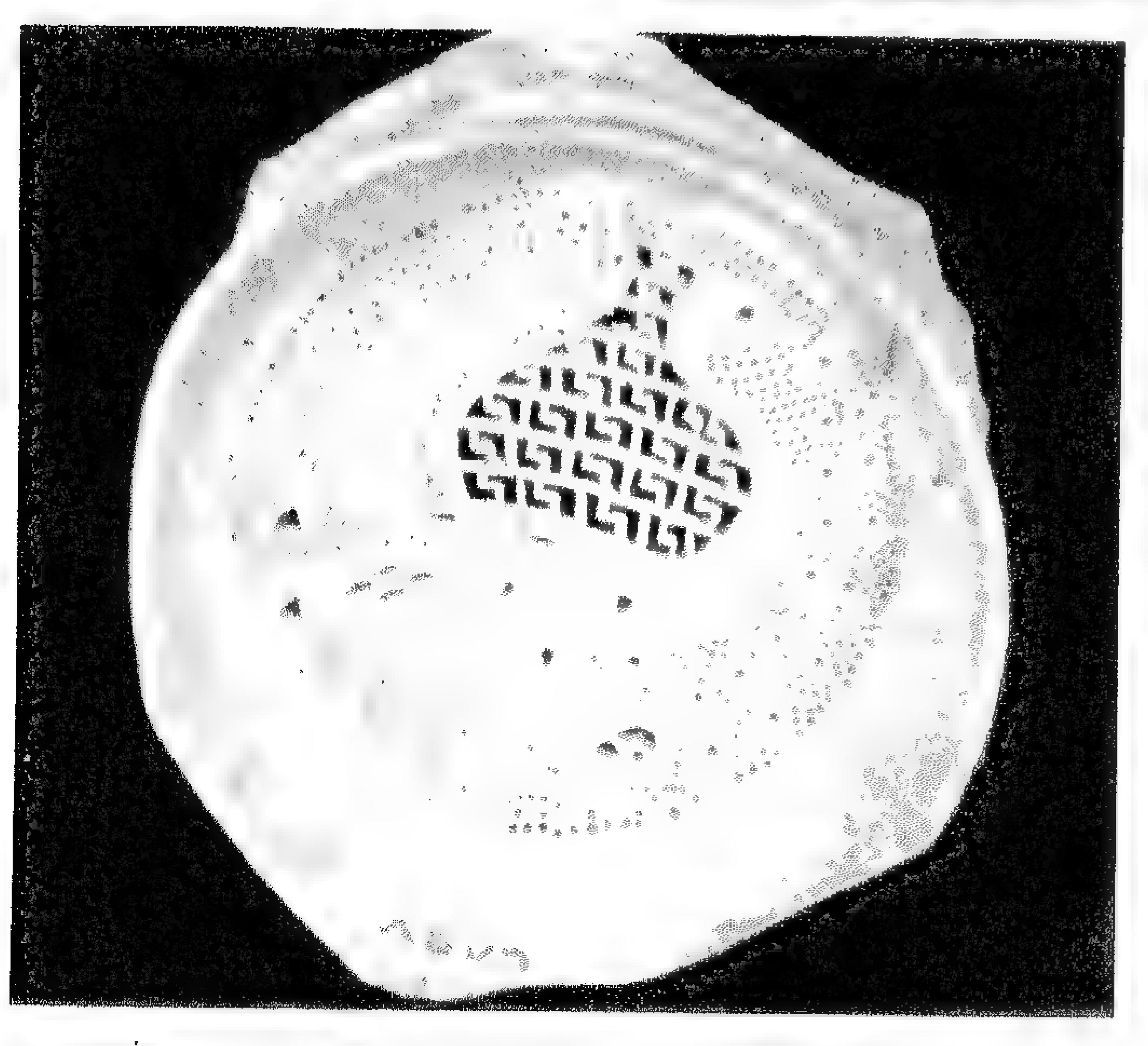
لوحة (١٧)
إناء من خزف الرقة
المرسوم تحت الطلاء
أواخر القرن ٦هـ/ ١٢م
وبداية ٧هـ/ ١٣م



لوحة (١٨)
طبق من خزف
الرقة المرسوم
تحت الطلاء
أواخر القرن
٦هـ/ ١٢م
وبداية
٧هـ/١٣م



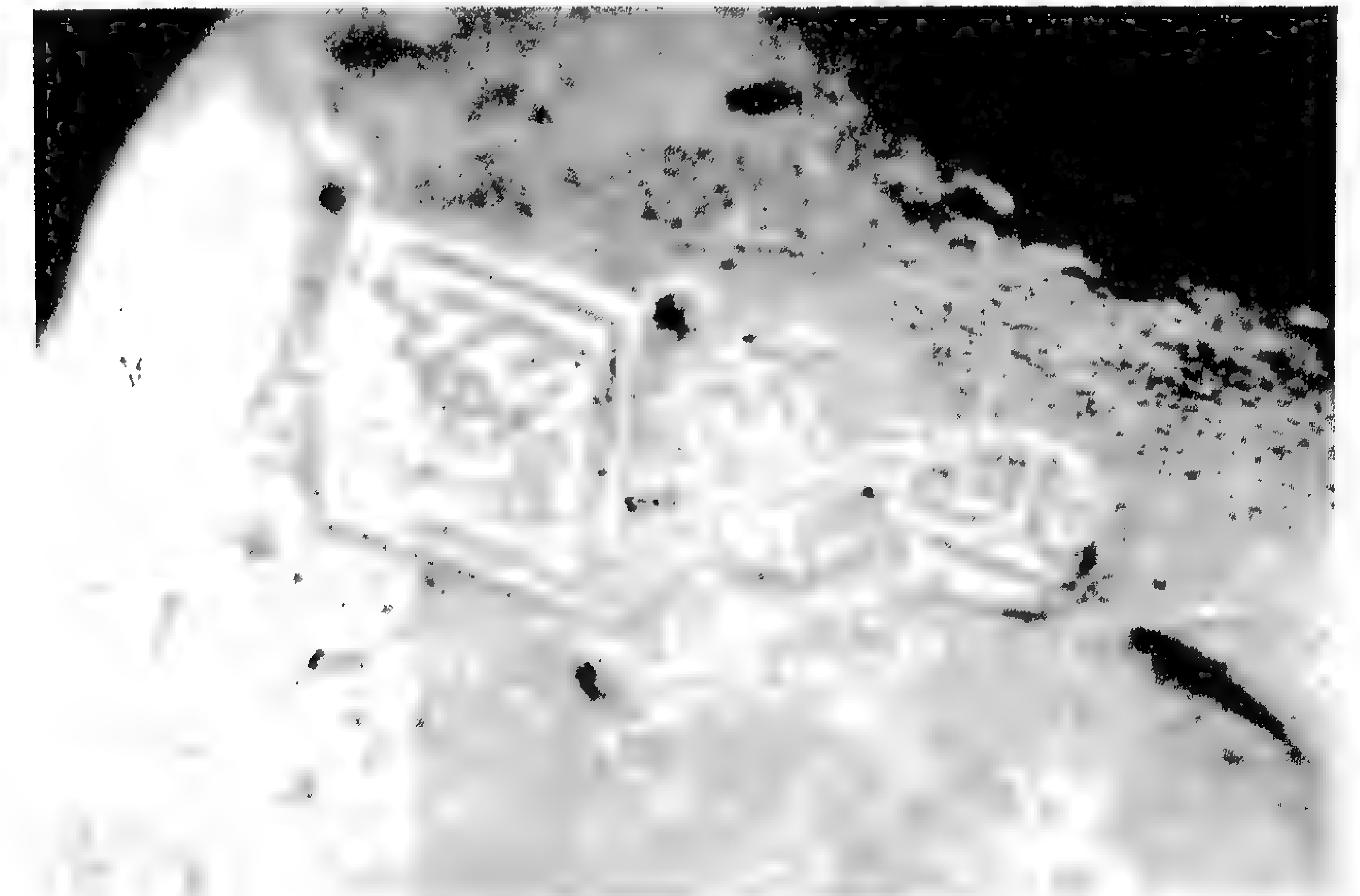
لوحة (١٩)
قدر من الخزف الأبيض ذى النقوش الخضراء والزرقاء
نهاية الدولة الفاطمية وبداية الدولة الأيوبية



لوحة (٢٠)
شبابيك القلل أواخر العصر الفاطمى وبداية العصر الأيوبى



لوحة (٢١)
جلل النفط فى العصر الأيوبى عليها توقيع الصانع "باقى" و"ابن ثعلب"



لوحة (٢٢)
جلل النفط فى العصر الأيوبى وعليها توقيع "باقى" و"ابن ثعلب"



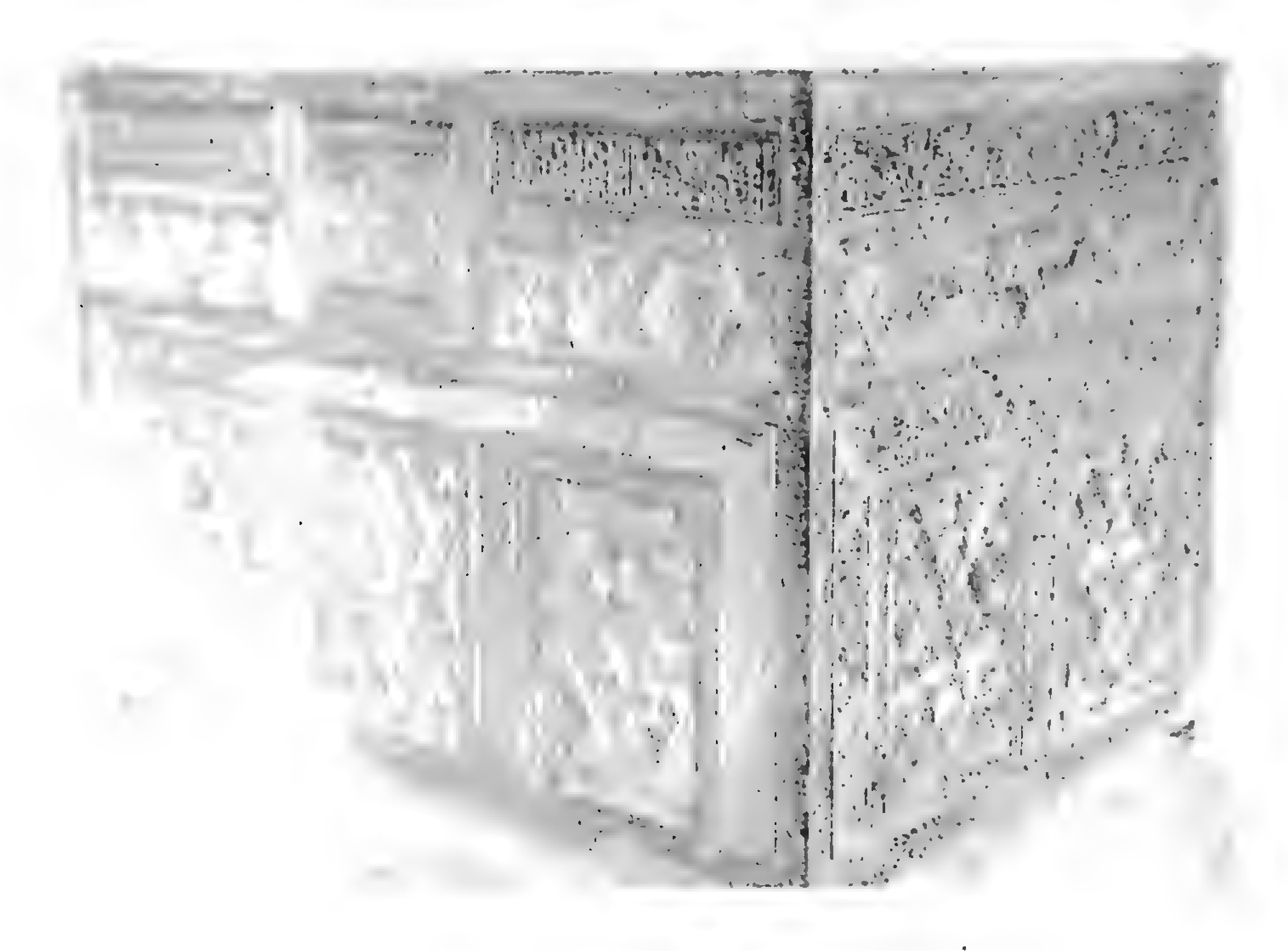
لوحة (٢٣)
البارلو فى العصر الأيوبى



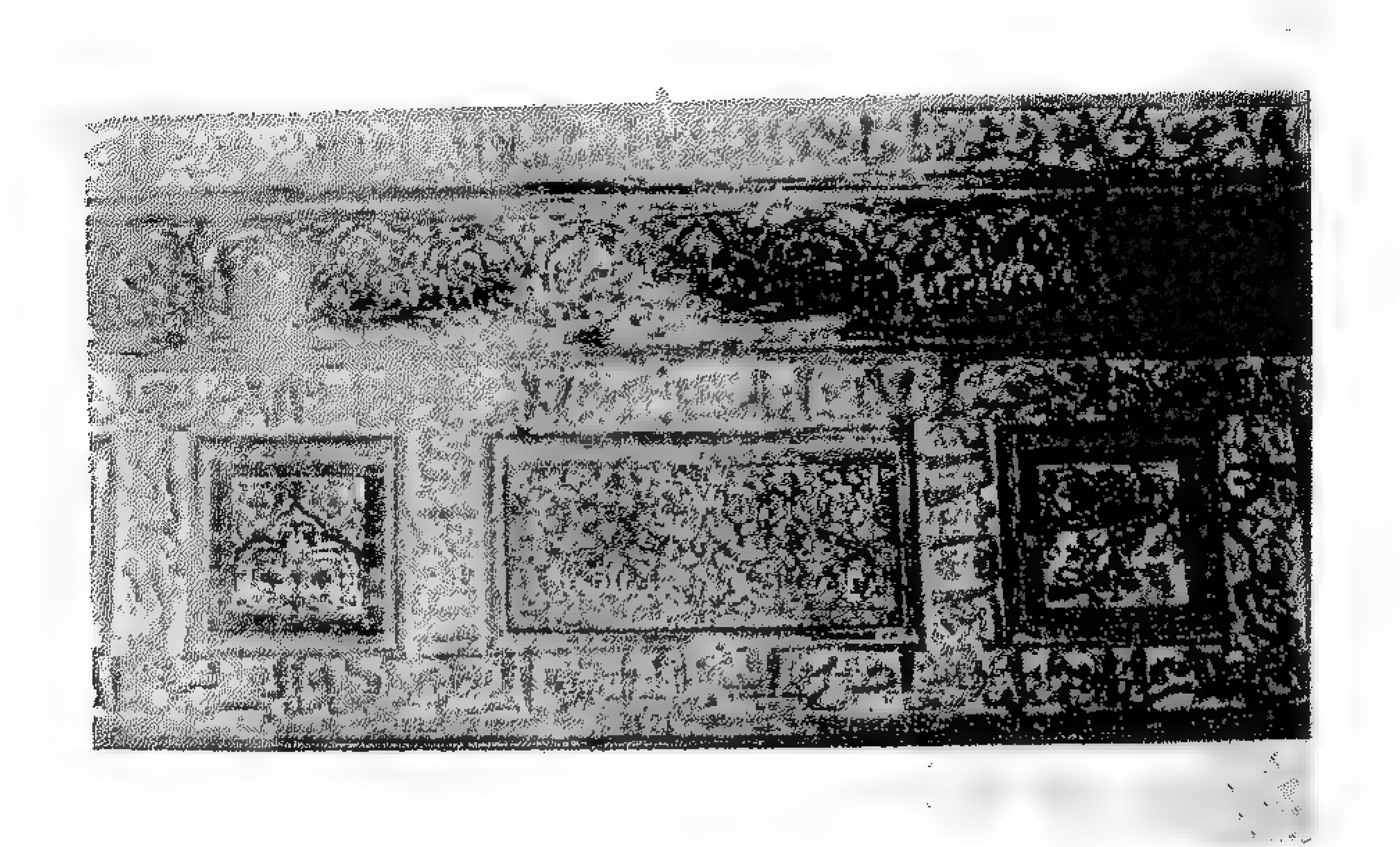
لوحة (٢٤)
النسيج الأيوبى



لوحة (٢٥)
النسيج الأيوبى



لوحة (٢٦)
تابوت المشهد الحسينى



لوحة (٢٧)

جانب من تابوت الأمير حصنى الدين ثعلب ٦١٣هـ/ ١٢١٦م



لوحة (٢٨)

جانب من تابوت الملك الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٧هـ/ ١٢٤٩م



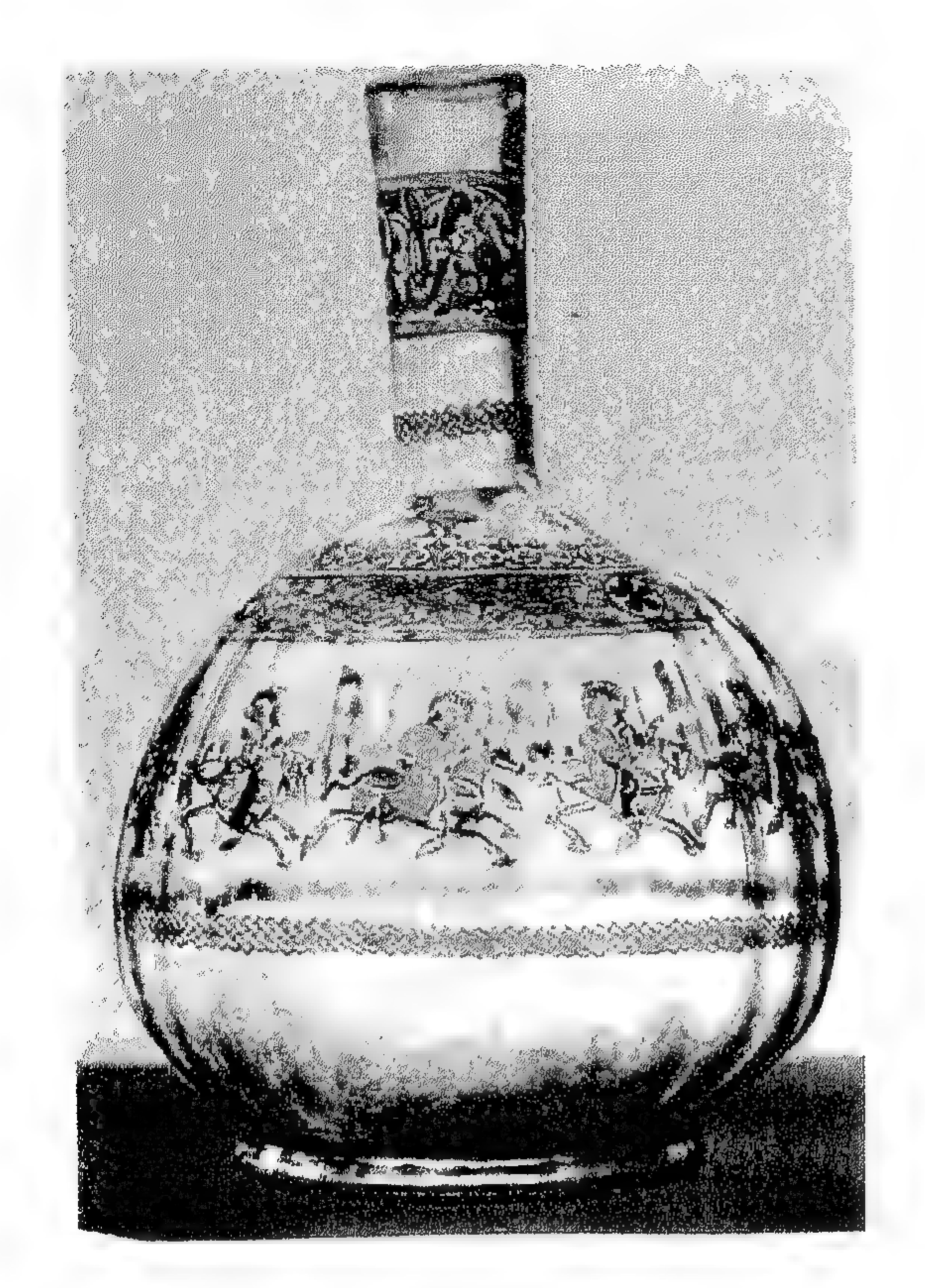
لوحة (٢٩)

التوابت الموجودة بضريح الخلفاء العباسيين أقدمها تابوت أبو نادله ٦٤٠هـ/١٢٤٢م

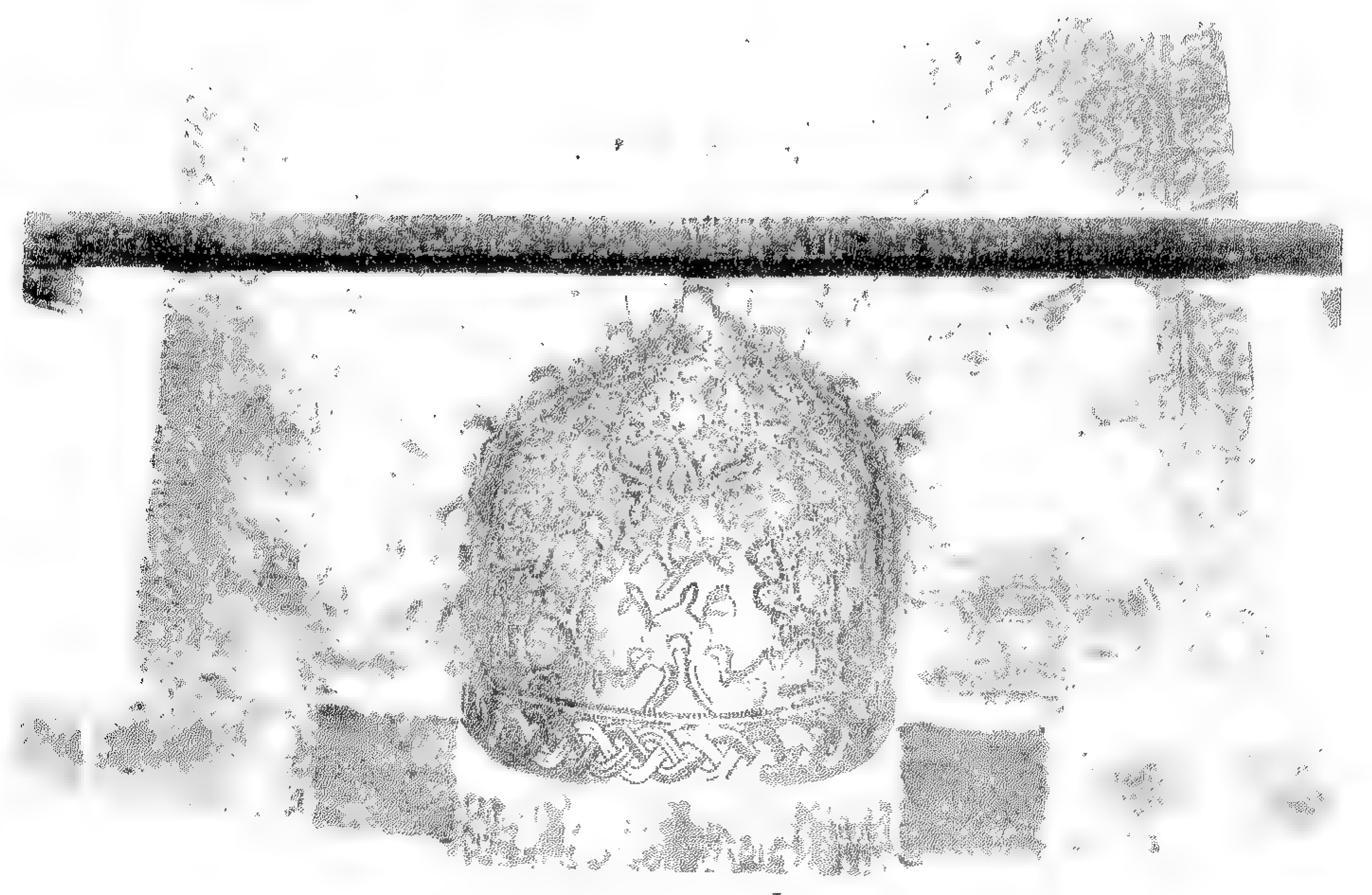


لوحة (٣٠)

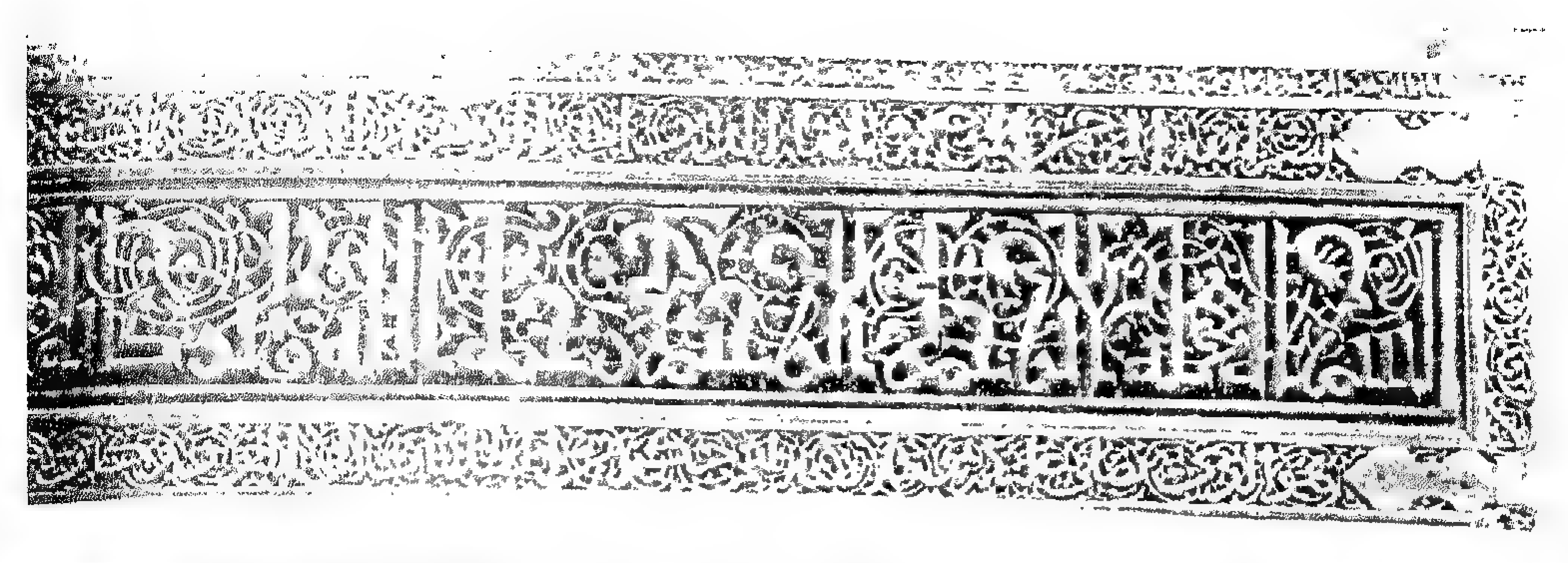
نص تأسيس باب قيسارية دسوق مؤرخ بربيع الأول ٥٩٤هـ

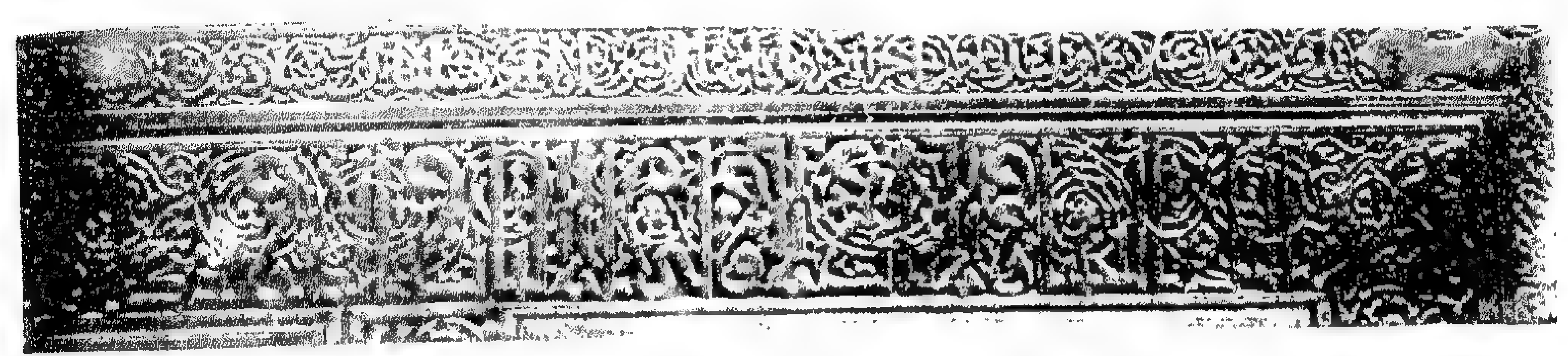


لوحة (٣١)
قنينة من الزجاج
المموه بالمينا الأيوبى

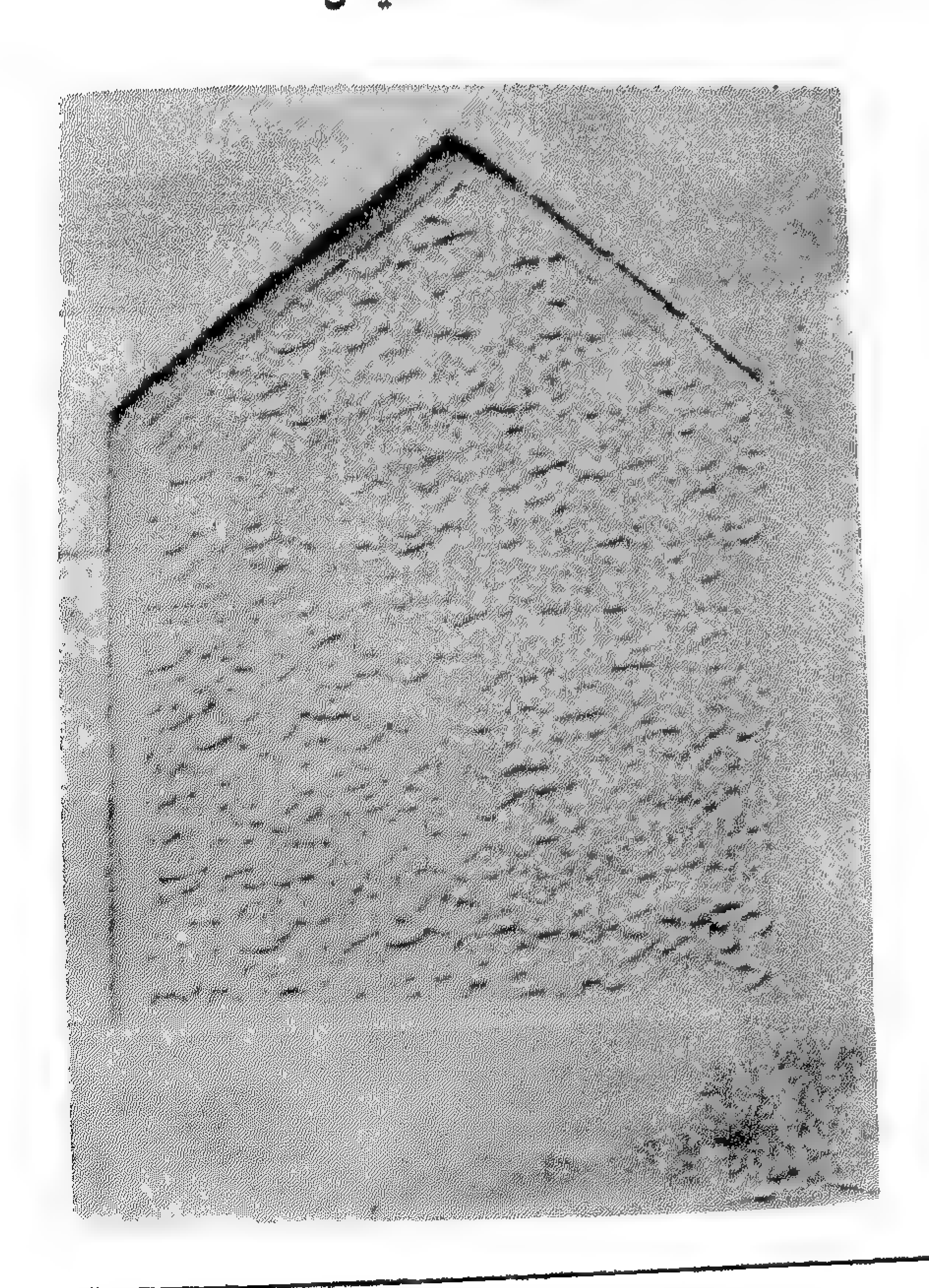


فسيفساء قبة محراب ضريح شجر الدر

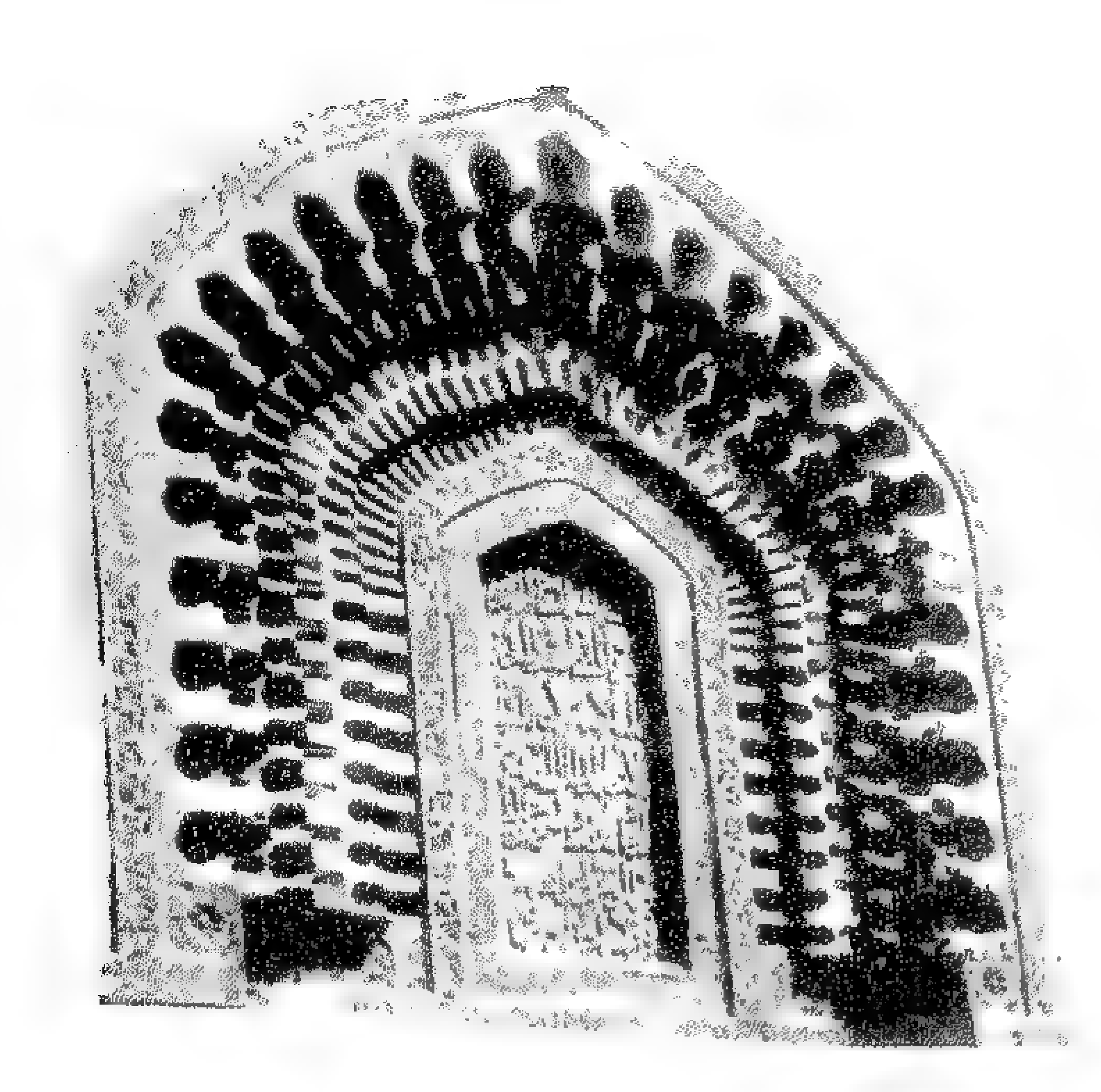




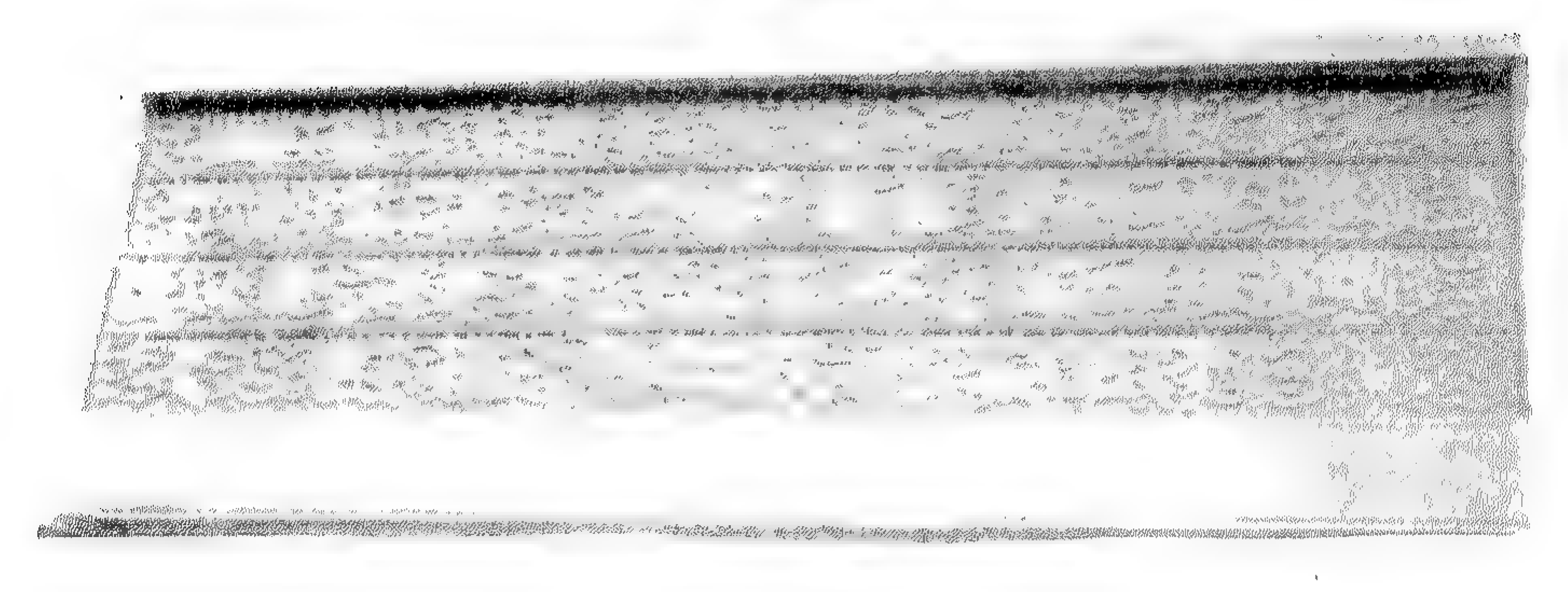
لوحة (٣٣)
تفاصيل للكتابة على تابوت المشهد الحسينى



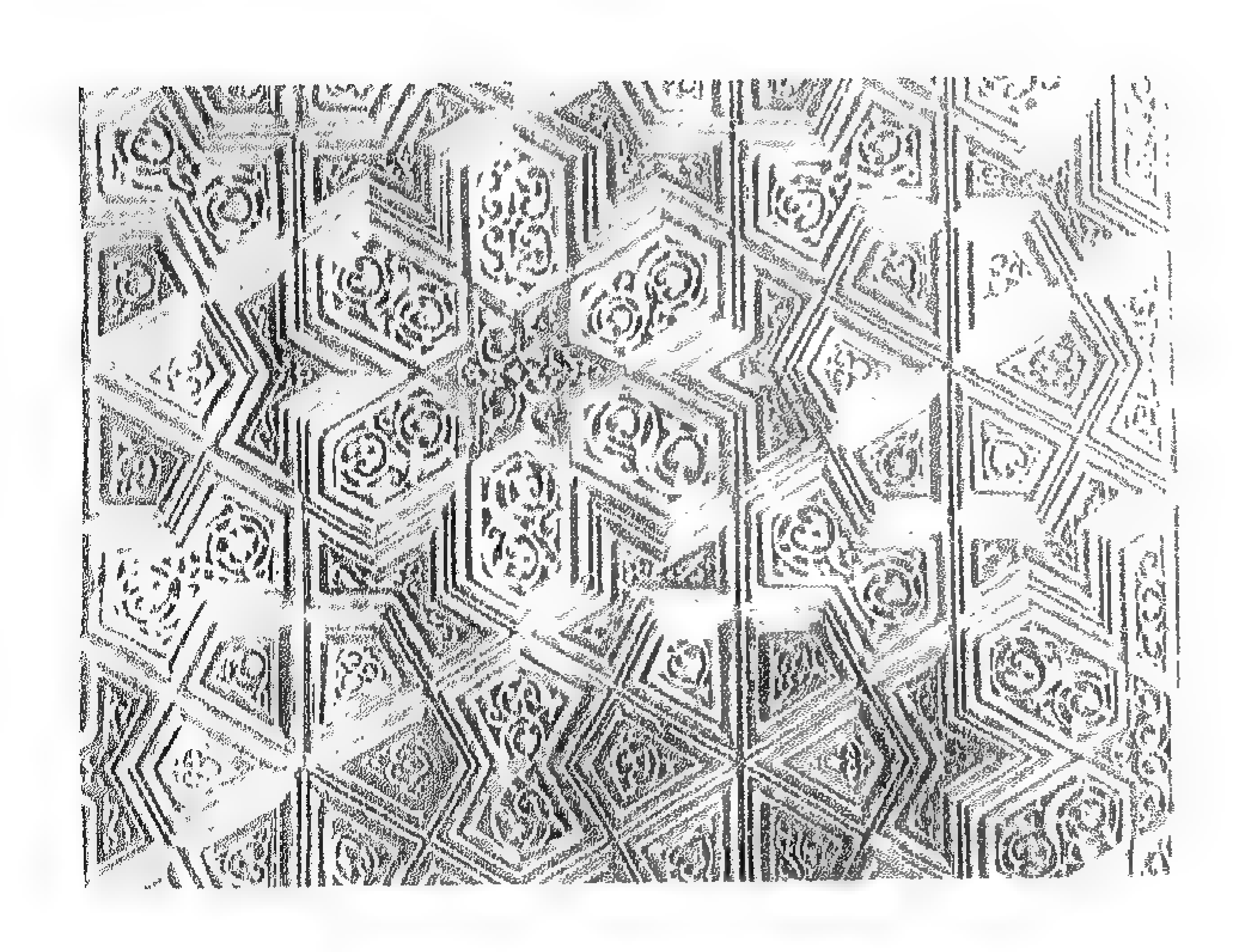
لوحة (٣٤)
كتابات السادات الثعالبة
٦١٣هـ/ ١٢١٦م



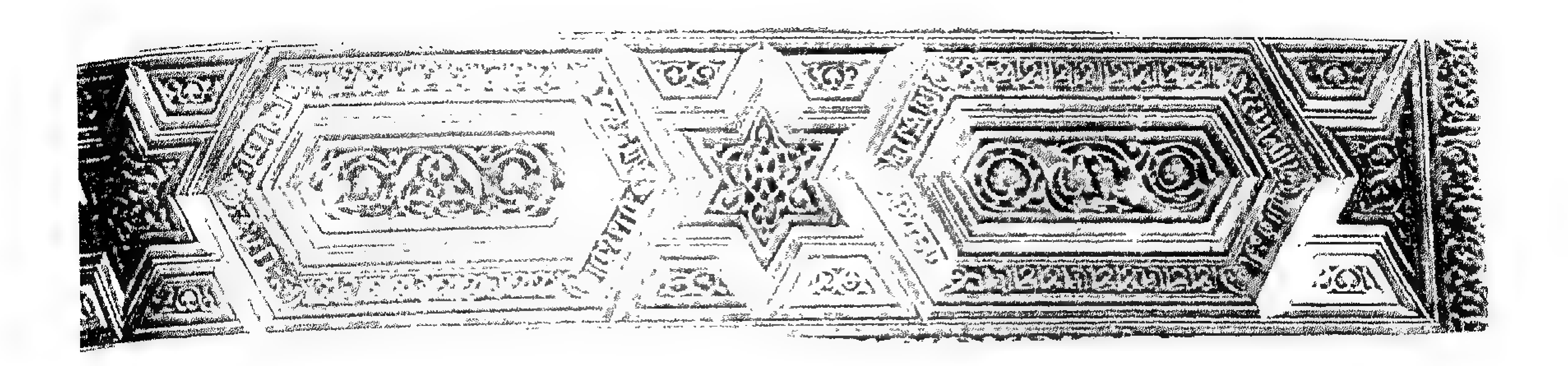
لوحة (٣٥)
كتابات المدارس الصالحية
٦٤١هـ/ ١٢٤٣م



لوحة (٣٦)
كتابات ضريح الصالح نجم الدين أيوب ٦٤٨هـ/ ١٢٥٠م



لوحة (٣٧)
الزخارف الهندسية
بتابوت الإمام
الشافعي



لوحة (٣٨)
الزخارف الهندسية بتابوت المشهد الحسينى



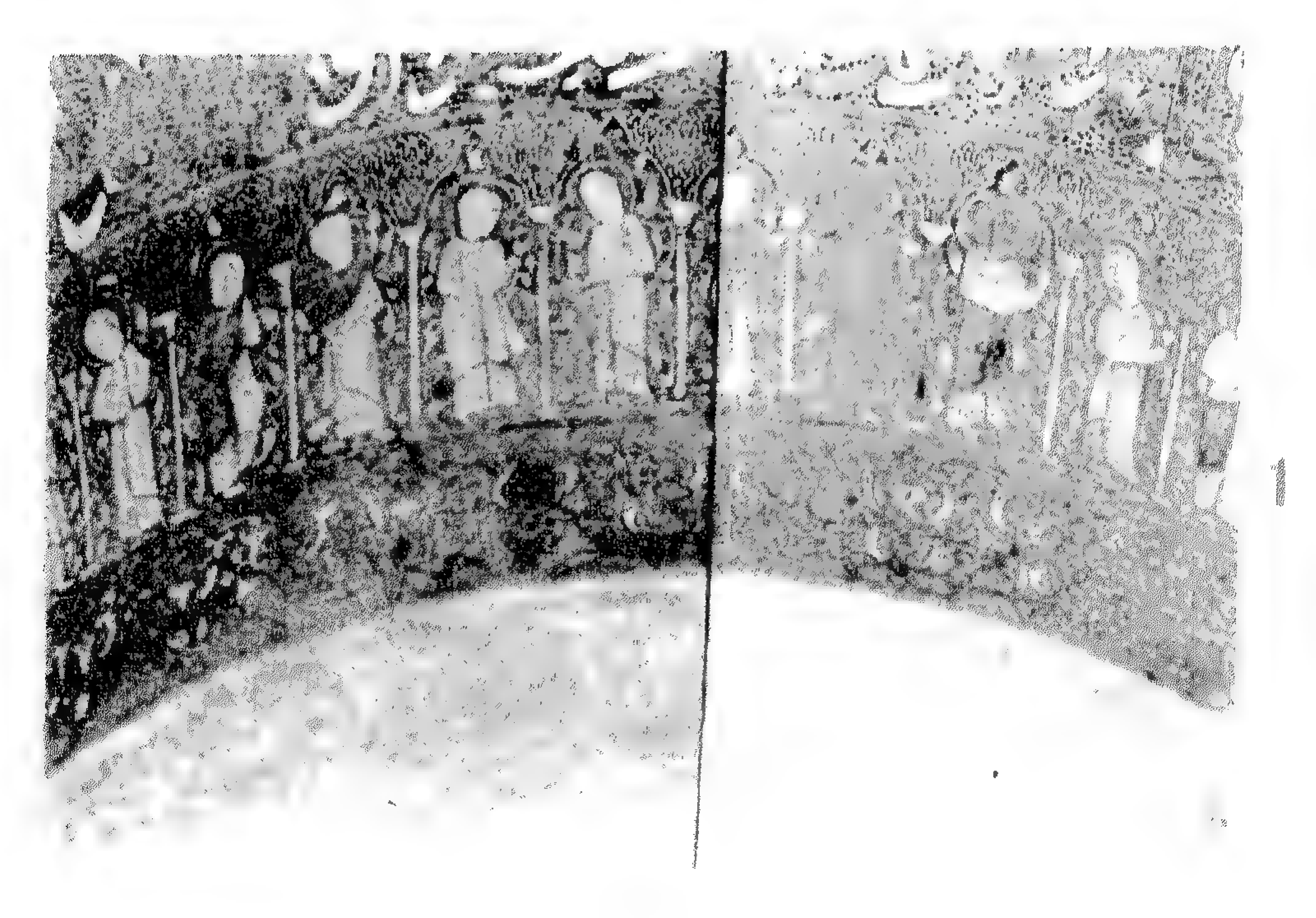
لوحة (٣٩)
لعبة الكرة والصولجان فى العصر الأيوبى



لوحة (٤٠)
المصارعة فى العصر الأيوبى



لوحة (٤١)
رقعة الشطرنج على الخزف الأيوبى



لوحة (٤٢)
المناظر المسيحية على التحف المعدنية الأيوبية



لوحة (٤٣)

المناظر المسيحية على المخطوطات الأيوبية

رقم الإيداع
٢٠٠٠/٢٤٠٣
I.S.B.N.
977 - 294 - 172 - 4

مطابع أمون

٤ الفيروز من ش إسماعيل اباظة
لاظوغلى - القاهرة
تليفون : ٣٥٤٤٥١٧ - ٣٥٤٤٣٥٦

